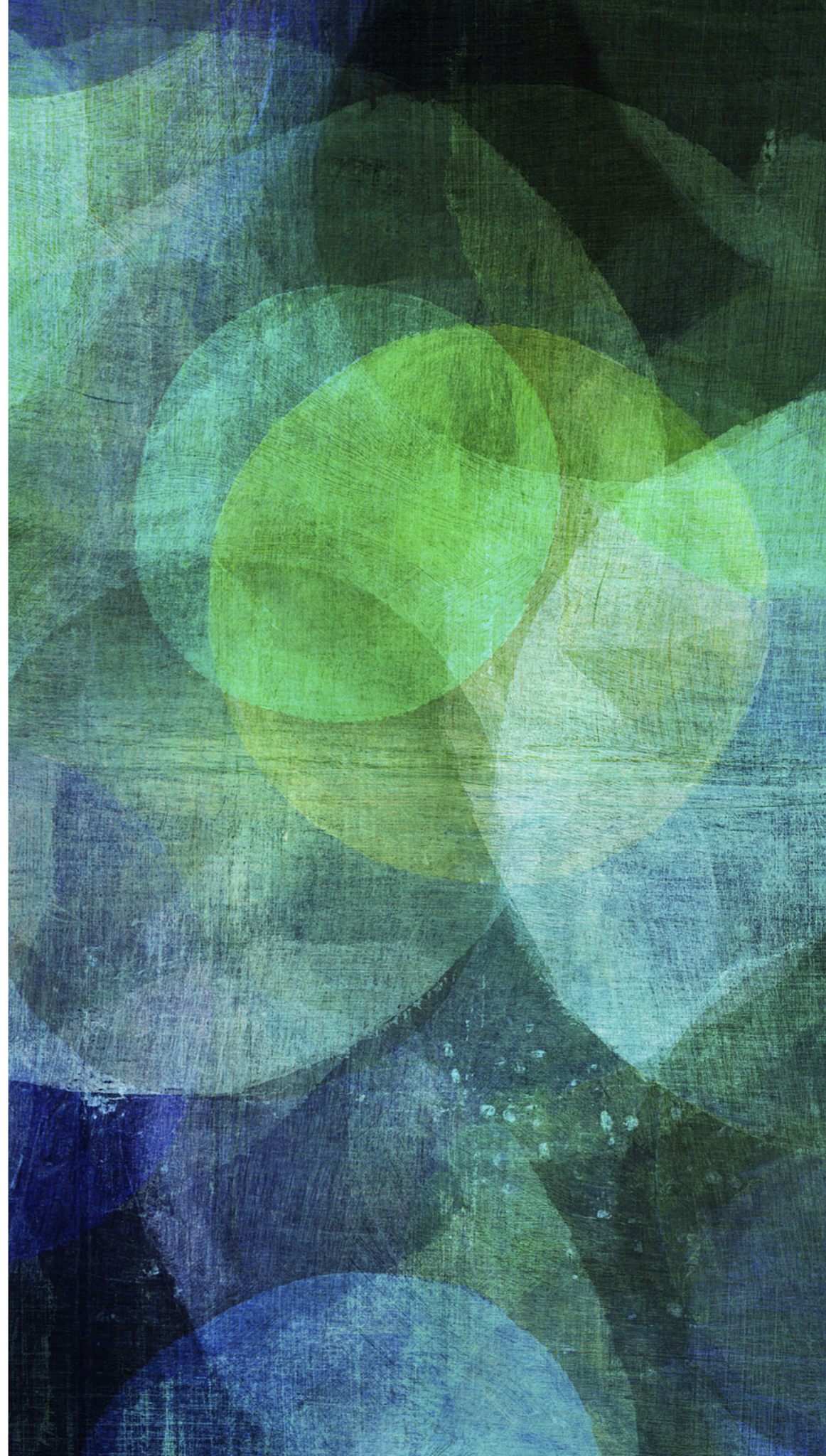


JORGE LUIS BORGES

JULIO CORTÁZAR

LO FANTÁSTICO

.....
Teorías



TODOROV

- tres condiciones al texto fantástico:
 - el texto debía obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una sobrenatural de los acontecimientos evocados
 - esa vacilación podía estar representada o tematizada
 - el lector debía rechazar las interpretaciones alegórica y poética de la obra.

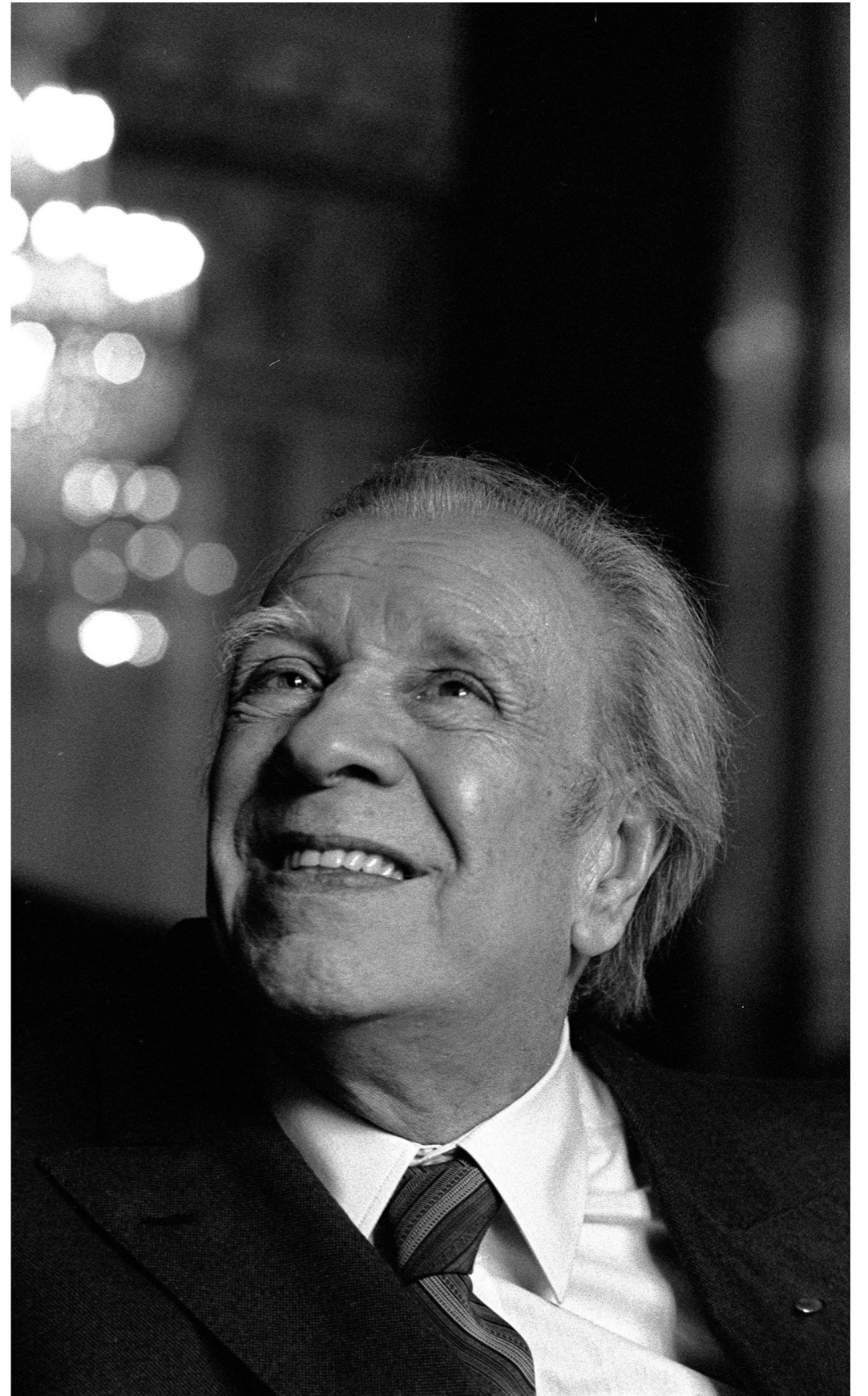
«¿QUÉ ES LO NEOFANTÁSTICO?», JAIME ALAZRAKI (1990)

- Según este crítico, lo neofantástico es un género nuevo, surgido ante el deterioro, en el siglo xx, de la visión segura del mundo heredada del racionalismo griego por las artes occidentales, y ante la emergencia de una concepción distinta, marcada por la indeterminación y la ambigüedad, por la tendencia a la «obra abierta». Sus exponentes por excelencia: La metamorfosis, de Kafka, cuentos de Borges y de Cortázar.
- Con este concepto, Alazraki rechaza la noción vaga que permite que formen parte de un supuesto corpus fantástico obras de cualquier época, y sobre todo impugna a los autores de la mayoría de las teorías existentes hasta entonces por hacerlas descansar en el efecto de miedo
- Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender, pero, ¿a partir de qué gramática?, ¿según qué leyes? La respuesta son esas metáforas con que lo fantástico nuevo nos confronta

- Lo neofantástico, de acuerdo con esto, es un código más complejo e impenetrable que el realista un código que expresa significados que éste no puede expresar y que abandona definitivamente los seres extraordinarios para centrarse sólo en el hombre y en su situación en el mundo
- El principal rasgo sintáctico del género neofantástico es el desplazamiento, la ruptura o la destrucción de un orden inicial cerrado por otro nuevo orden abierto.
- En los cuentos de Bestiario, de Cortázar, ambos órdenes son, por una parte, el espacio de la casa y la vida de los hermanos, y, por la otra, el espacio de la calle («Casa tomada»); el espacio del departamento de la calle Suipacha y el suicidio («Carta a una señorita en París»); los corrales de las mancuspias y la casa («Cefalea»), etcétera.
 - Ahora bien, esa ruptura no acaece al final del texto, al cabo de una gradación con fuerte suspense, sino al comienzo y con naturalidad. La provoca un elemento fantástico que puede ser, según los textos mencionados, unos ruidos, unos conejos o las enigmáticas mancuspias

JORGE LUIS BORGES

1899-1986



BORGES, "EL ARTE NARRATIVO Y LA MAGIA" (1932)

- ese artículo ya en 1932 echa por tierra todo intento de asimilar el concepto de literatura fantástica que tiene Borges con cualquier suerte de "realismo", sea mágico o misterioso, maravilloso o místico. Su ensayo es un ataque a fondo del realismo.
- Elige dos textos (anglosajones, los dos) y a partir del examen de algunos de sus procedimientos llega a postular lo que (para él) es uno de los procedimientos básicos del arte
- *The Life and Death of Jason*, oscurísima novela en verso del artista y escritor pre-rafaelista William Morris (1867) y *Narrative of A. Gordon Pym*, la única novela que escribió el cuentista Edgar Allan Poe
- En las dos obras hay un elemento común: el rechazo tácito de la "poética" del realismo. La obra de Poe antecede al movimiento que con ese nombre fabricaron arduamente en Francia algunos escritores positivistas; la segunda es coetánea de esos esforzados si que distraídos estetas, pero no ha sido (felizmente) contaminada por ellos

- elige una narración no realista. La mención de Coleridge y de su famosa observación -toda lectura, según el, supone "the willing suspension of disbelief"-, ayuda a situar el análisis de Borges en el único campo posible para toda crítica de la narración: el campo del artificio, de las convenciones "poéticas", del arte.
- Borges analiza los procedimientos por medio de los cuales Morris logra "la difícil verosimilitud" en su presentación de seres quiméricos, como el centauro, o las sirenas
- el procedimiento de Morris consiste en ir dando gradualmente ciertos detalles que van logrando la suspensión de la duda y permiten la aceptación (en el plano del artificio) de lo inverosímil. Es en la gradación de efectos que reside el procedimiento.

- a partir del examen de los procedimientos por los cuales Morris llega a la verosimilitud en su novela mitológica, Borges alcanza ciertas "verificaciones" generales sobre el arte narrativo.
- Al examinar la causalidad de la ficción, Borges distingue dos formas básicas que corresponden a las dos formas de la causalidad en el mundo real.
 - separa drásticamente dos zonas dentro del campo de la narrativa:
 - (a) la que imita la causalidad del mundo real, tal como la presenta la ciencia
 - (b) la que sigue la causalidad de la magia.

- Borges explícitamente afirma que la magia es "la coronación o pesadilla de lo causal"
- distingue dos procesos causales:
 - el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones
 - el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado.
- En la novela, piensa que la única posible honradez está con el segundo. "Quede el primero para la simulación psicológica."

- Dado el desorden del mundo real, el mundo de la ficción solo puede tomar dos partidos: o imitarlo y caer en la simulación (es decir: en la mimesis), o crear su propio orden, como lo hace la magia.
- Borges postula la analogía de dos procesos causales: el de la magia y el de la narrativa. Al hacerlo, Borges explícitamente denuncia la simulación poética de la novela psicológica y, en forma implícita, denuncia también la simulación de la novela realista.

- prólogo a *La invención de Morel*, novela de Adolfo Bioy Casares, que se publicó por primera vez en Buenos Aires, en 1940. Este libro antecede en un año la publicación de *El jardín de senderos que se bifurcan*, primera colección de cuentos explícitamente fantásticos de Borges, y es del mismo año que la *Antología de la literatura fantástica*, que Borges compiló con Bioy y con Silvina Ocampo, y que lleva un prólogo de Bioy
- el prólogo tiene dos propósitos: el más obvio es presentar la novela de Bioy a la consideración del lector; el más importante, dar los fundamentos de una teoría de la narración que se propone diferir explícitamente de la presentada por Ortega y Gasset en su conocido ensayo de 1925, *La deshumanización del arte*
- José Ortega y Gasset aboga por la novela 'psicológica' y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril.

- El disentimiento con Ortega ocupa el resto del prólogo. Primeramente, Borges habrá de atacar la novela psicológica con argumentos que ya habían sido esbozados en el artículo, "El arte narrativo y la magia". De ahí que empiece su análisis, afirmando:
- El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, "psicológica", propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela "psicológica" quiere ser también novela "realista": prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust, que son inaceptables como invenciones: a los que, sin embargo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día.

- frente al desorden de la novela psicológica, frente a su falta de forma, de rigor, Borges presenta el orden, la forma, el rigor, de la novela de aventuras:
- Se reconoce aquí, en un plano más general y con un muestrario de ejemplos más llamativos, el mismo mecanismo que ya estaba funcionando en "El arte narrativo y la magia". Es precisamente la causalidad mágica la que distingue la novela psicológica y realista de la novela tal como la concibe Borges y la practica Bioy.
- con este prologo Borges reafirma su rechazo de la simulación psicológica y realista, y confirma su interés en la narración mágica o fantástica. Los habría de publicar a lo largo de los años cuarenta-recogidos en tres volúmenes sucesivos: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944), que incorpora todos los cuentos de El jardín, y agrega otros), *El Aleph* (1949)-, demostrarían en la práctica esa "poética". También numerosos ensayos (que luego compilará en *Otras inquisiciones*, 1952) habrían de ofrecer capítulos dispersos de esa poética.

CONFERENCIA "LA LITERATURA FANTÁSTICA", BORGES (1949)

- Lo primero que Borges ataca en su conferencia es la noción popular (errónea por anacrónica) de que "la literatura fantástica es una especie de capricho contemporáneo" y que "la verdadera literatura es aquella que elabora novelas realistas, y que ofrece una verosimilitud casi estadística". Lo contrario es históricamente cierto:
 - Las novelas realistas empezaron a elaborarse a principios del siglo XIX, en tanto que todas las literaturas empezaron con relatos fantásticos. Lo primero que encontramos en la historia de las literaturas son narraciones fantásticas. (...) Por otra parte, la idea de (que) la literatura coincida con la realidad es una idea que se ha abierto camino de un modo muy lento
 - Borges examina los procedimientos de la literatura fantástica que, según 1, "pueden reducirse, ciertamente, a unos pocos":
 - (a) La obra de arte dentro de la misma obra
 - se advierte que la misma obra literaria postula la realidad de su ficción al introducirse como realidad en el mundo que sus personajes habitan. (Quijote, Hamlet,)
 - (b) la contaminación de la realidad por el sueño
 - El procedimiento de introducir imágenes del sueño que alteran la realidad ha sido explotado por el folklore de todos los pueblos; también, magistralmente por Coleridge:
 - "¿Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado ahí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... entonces, que?"
 - (c) el viaje en el tiempo
 - The Time Machine, de H. G. Wells
 - (d) el doble.

- explora Borges otro aspecto del tema: la supuesta gratuidad, la aparente evasión, de la literatura fantástica. Para él, sin embargo, la literatura fantástica se vale de ficciones no para evadirse de la realidad sino para expresar una visión más honda y compleja de la realidad. Toda esa literatura está destinada más a ofrecer metáforas de la realidad —por las que el escritor quiere trascender las observaciones superficiales o pedestres del realismo— que evadirse a un territorio gratuito. De ahí que no cualquier ficción irresponsable pueda valer; de ahí que la literatura fantástica requiera más lucidez y rigor, más auténtica exigencia de estilo que la mera copia de la realidad cotidiana, que esta sí puede abundar en incoherencias, en arbitrariedades, en el tedio

- los temas de la literatura fantástica son como verdaderos símbolos de estados emocionales de procesos que se operan en todos los hombres. Por eso, no es menos importante la literatura fantástica que la realista
- De esta manera destruye Borges la falacia que supone que la literatura fantástica es deshumanizada o escapista
 - dicho de otro modo: la literatura realista es tan "convencional", tan "artificial", tan "ficticia", como la fantástica
- todo es ficción, y entre la simulación psicológica o realista es preferible el rigor, la lucidez, la causalidad mágica de la literatura fantástica

LITERATURA FANTÁSTICA SEGÚN BORGES

- pronunció en 1967, en una escuela de la provincia de Buenos Aires, la conferencia «La literatura fantástica», en la cual corrobora lo que años antes había notado, en relación con «la zoología de Dios», al preparar el Manual de zoología fantástica (1957): que, contraria mente a lo que cabría esperarse, dado que esa literatura, y aquella zoología, no tienen otro límite que las posibilidades de la imaginación -o que el hastío o el asco-, sus temas son pocos: la transformación, la confusión de lo onírico con lo real, el hombre invisible y los juegos con el tiempo, la presencia de seres sobrenaturales entre los hombres, el doble y acciones paralelas

- esta conferencia da continuidad a la línea de reflexión encaminada a llamar la atención sobre el hecho de que la literatura fantástica, en sus mejores exponentes, es un género que exige rigor artístico y amplio dominio de convenciones literarias -es decir, competencia literaria-, mucho más que una imaginación desbordada o que el ejercicio arbitrario de la fantasía.

LOS LABERINTOS DE BORGES



LOS LABERINTOS DE JORGE LUIS BORGES

- a predominant theme in the narrations contained in *El Aleph*: man's hallucinated search for the center of the labyrinth of his existence
- in the stories in the volume *Ficciones*, we find the same preoccupations, the same insistence on the labyrinth, the search, and recognition leading to death
 - but in "La loteria en Babilonia," "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius," and "La biblioteca de Babel" this particular labyrinth is not logical but chaotic
 - carried to its extreme in "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius," in which the causal relationship does not exist

LOS LABERINTOS DE JORGE LUIS BORGES

- Muchos de sus cuentos insisten en la visión del mundo como un caos sin sentido ni ordenación posible
 - Los laberintos sin salida donde el hombre vaga perdido se convierten en el doble emblema del infinito
- Borges creates a fictitious coherent world as a protest against a real but incoherent world
- the labyrinths which Borges constructs throughout his multifaceted writings, are in the overwhelming majority intellectual constructions imposed by man on an incoherent and chaotic existence

LOS LABERINTOS DE JORGE LUIS BORGES

- the vision underlying Borges' works is that of a chaotic universe, formless and without natural laws, within which man wanders in search of his destiny. In this search, man imposes intellectual constructions designed to aid him in the search by ordering reality. But upon penetrating to the center of his own creation, man realizes the falsity of this construction, penetrates the meaning of existence, and is left with no recourse but to die, resigned to the implacable fact of the universe: its total pointlessness

JORGE LUIS BORGES, ARGENTINA (1899-1986)

- actitud de descubrir la fantasía en las raíces de lo considerado como real y cotidiano
- lo válido no está precisamente en el tema per se, sino en las variaciones que la funcionalidad de lo fantástico asume en el contexto, en su relación con otros signos y en su integración en un nuevo orden discursivo
- rechaza la idea de lo sobrenatural, porque admitirlo parecería negar que lo cotidiano no fuera maravilloso.
- Lo fantástico se percibe como la presencia de un signo extraño o inusitado. Puede ser un suceso, una imagen visual, auditiva o mental, que al aparecer de pronto en un contexto normal lo trastorna y de alguna manera lo modifica y lo hace diferente. Esta capacidad modificadora que caracteriza lo fantástico y produce la ambigüedad del discurso es una cualidad importante de la creación fantástica borgiana

JORGE LUIS BORGES, ARGENTINA (1899–1986)

- "Although the dictionary may define the fantastic as not real or based on reality', the fantastic is important precisely because it is wholly dependent on reality for his existence" (Eric S. Rabkin)
- [Borges's] intelligence is at the service of games rather than convictions. The purpose of the game is not to discover incognizable reality; it has an aesthetic aim
- Borges is concerned with stimulating the creative faculties of his audience
- he says his work is a means of "fusing the world of the reader and the world of the book."

JORGE LUIS BORGES, ARGENTINA (1899-1986)

- The text needs, therefore, to be doing at least two things at once: inviting and stimulating the sense that something is to be discovered, some "point" to the reading; and subverting or distorting the overhasty assumptions that tend to be made about how that point is reached
- "La magia es coronación y pesadilla de lo causal, no su contradicción"
- para Borges, la literatura fantástica se fundamenta en tres procedimientos generales
 - la autoreferencialidad de la obra de arte
 - el entrecruzamiento de los planos
 - el uso de dobles

JORGE LUIS BORGES, ARGENTINA (1899-1986)

- principios básicos que conducen la creación fantástica borgiana
 - 1. La noción metafórica de infinitud del Universo, según la cual "cada cosa es infinitas cosas", la entidad y la totalidad.
 - 2. El sueño creador y su capacidad integradora y metonimizante como creación dentro de la creación.
 - 3. El concepto filosófico de Berkeley "esse is percipi" recreado en principio estético.
 - 4. El elemento mágico actuando como función modificadora de la realidad y como experiencia estética, a la vez reflexiva y crítica, en el límite impreciso de lo posible e imposible.

JORGE LUIS BORGES, ARGENTINA (1899–1986)

- "la literatura llamada fantástica es mas antigua y verdadera que los remedos de realismo"
- para Borges, el problema central de la novelística es la causalidad: el procedimiento pregonado por los naturalistas —que la literatura debía ser una copia de la única y verdadera realidad— era pura vanidad y un absurdo
- en la obra de Borges la literatura fantástica actúa como experiencia estética transformadora de la realidad. Lo fantástico borgiano, primordialmente mágico, tiene fundamento poético y metafísico, y puede proyectarse a todos los órdenes epistemológicos, porque posee la capacidad de iluminar el misterio del conocimiento humano
- nos recuerda que las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte

JORGE LUIS BORGES, ARGENTINA (1899-1986)

- las repeticiones son las mismas y no lo son. Siempre hay un elemento mediador de un cambio; todos los días y las noches son los mismos, y a la vez distintos (como pasa en Pierre Menard, autor de El Quijote)
- "Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro a fuerza de ensayar variaciones"
- Borges equipara las invenciones literarias a los juegos oníricos y ve la creación como un sueño equivalente a la fantasía creadora, cuyo contenido nace de las zonas más profundas, tanto de lo soñado estando dormido, como de lo soñado estando despierto

DEL LIBRO DE CHUANG TZU (300 A.C.)

- 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

ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA, 1940

► Enumeración de argumentos fantásticos

1. Argumentos en que aparecen fantasmas
2. Viajes por el tiempo
3. Los Tres Deseos
4. Argumentos con acción que sigue en el infierno
5. Con personaje soñado
6. Con metamorfosis
7. Acciones paralelas que obran por analogía
8. Tema de la inmortalidad
9. Fantasías metafísicas
10. Cuentos y novelas de Kafka
11. Vampiros y castillos

ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA, 1940

- clasificación según su explicación:
 - a) Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural.
 - b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural ("científica" no me parece el epíteto conveniente para estas intenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis).
 - c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural (Sredni Vashtar de Saki); los que admiten una explicativa alucinación. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico.

JORGE LUIS BORGES, ARGENTINA (1899–1986)

- Borges clearly demonstrates to readers that his short stories are unfamiliar territory, and that readers cannot depend on the exterior universe to decipher the Borgesian text.
- By converting the reader's world into chaos, Borges asks the reader to come to a new circle of patterns, and these patterns essentially both undermine and expand the reader's concept of time
- Borges's distrusts of language as a system of representation, especially concerning the falseness or inherent contradictory nature of language
- For Borges, language and the universe are also labyrinths

JORGE LUIS BORGES, ARGENTINA (1899–1986)

- It is not the critic who deconstructs Borges's fiction but rather Borges himself who incorporates deconstruction into the construction of his stories. Borges is conscious of the readers' dependence on tradition, on ordered beginning, middle, and end, and on logic itself, and he caters to this dependence to deflate reader expectations through the use of peripeteic gaps of reasoning and logic. He subsequently turns against his readers and, in doing so, turns the readers against themselves through exposing their inconsistencies in the perception of reality.
- Through his use of ambiguity, Borges destroys the hierarchical nature of the contradictions between reality and dream, symbol and convention. Using order to subvert order and reader expectation, he completely "undoes" or deconstructs the literal understanding of language as a system of representation and therefore also deconstructs the notion of time. For Borges, time is definitely an element of the fantastic, and nowhere is this more evident than in his short story "El Aleph."

JORGE LUIS BORGES, ARGENTINA (1899-1986)

- En *Las ruinas circulares* se incluye un epígrafe tomado del texto de Lewis Carol *Through the Looking Glass*: "And if he left off dreaming about you?". Con esta cita Borges advierte el peligro de lo efímero del sueño y al mismo tiempo la incertidumbre y fugacidad de lo fantástico: todo puede cortarse y desaparece en un instante, como el hilo mágico del sueño entre el límite mismo de lo que es y lo que no es.
- Aunque el autor no lo formule como teoría, la magia del sueño, que funciona con poder de revelación ante el asombro del Universo, es una constante en su estética. (*La flor de Coleridge*)
- Con *El Acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura (prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*)

EL ALEPH

- "Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribieron, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré."
- "vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra . . . el inconcebible universo."

TLÓN, UQBAR, ORBIS TERTIUS

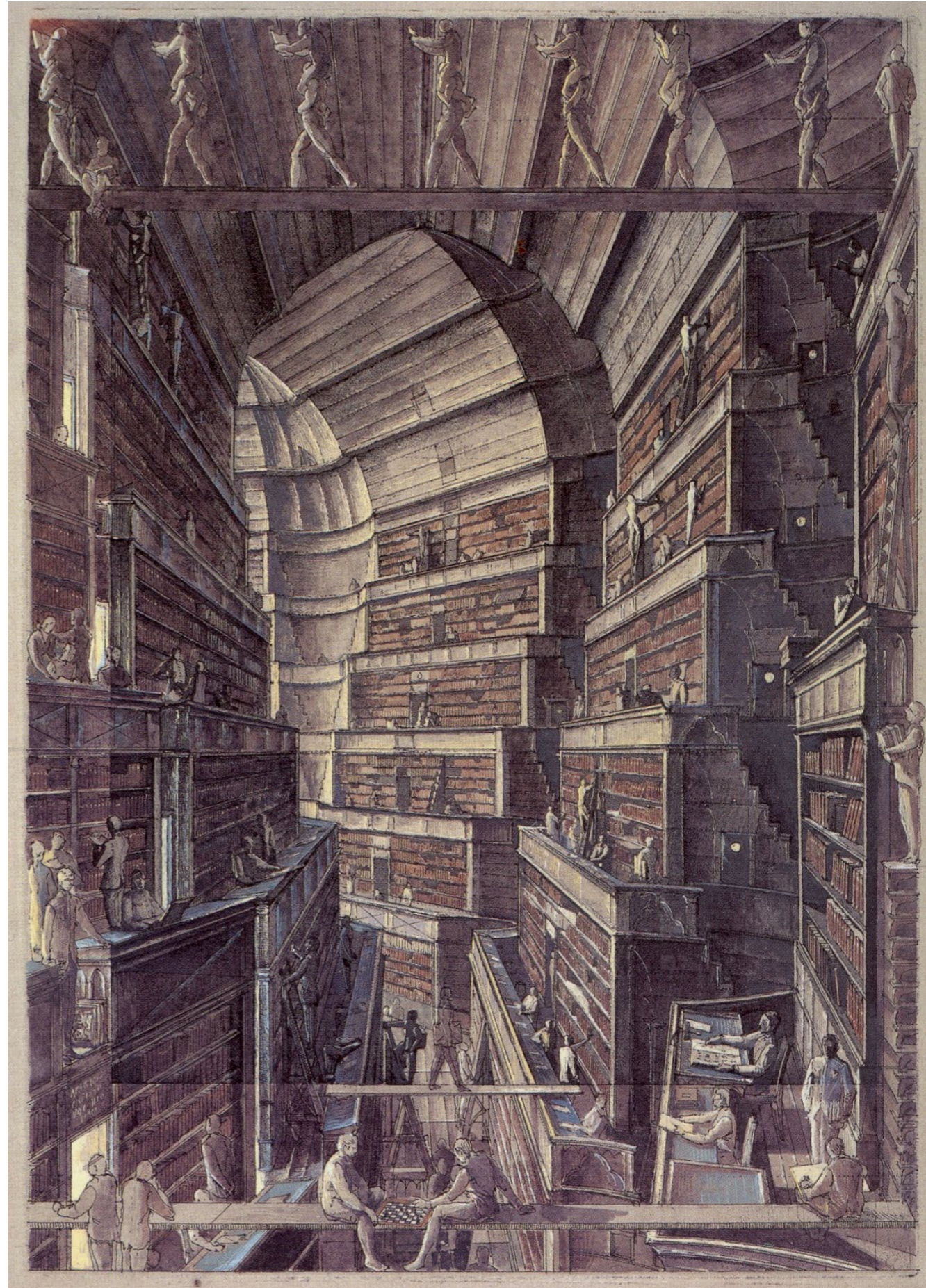
- ▶ Tlön is an imaginary and mythical region in a land, Uqbar, that later on proves to be also an imaginary geographical and cultural construction. In the development of the plot, Tlön becomes a planet invented by a sect through the means of language alone. Finally Orbis Tertius is the world described in terms of the language spoken in an imaginary planet, Tlön, that, in turn, has been previously described as a mythical region of a dubious country, Uqbar. This closely-knit sequence of non-existing lands and regions evoke the *mise en abîme* structure. It is easy to recognize in it the presence of multiple images in a mirror that mirrors a mirror
- ▶ "He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo. Spinoza atribuye a su inagotable divinidad los atributos de la extensión y del pensamiento; nadie comprendería en Tlón la yuxtaposición del primero (que sólo es típico de ciertos estados) y del segundo —que es un sinónimo perfecto del cosmos—. Dicho sea con otras palabras: no conciben que lo espacial perdure en el tiempo. La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas."
- ▶ "Una de las escuelas de Tlón llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo. Otra escuela declara que ha transcurrido ya todo el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable. Otra, que la historia del universo —y en ellas nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio. Otra, que el universo es comparable a esas criptografías en las que no valen todos los símbolos y que sólo es verdad lo que sucede cada trescientas noches. Otra, que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres."

JORGE LUIS BORGES, ARGENTINA (1899-1986)

- todo lo que puede ser imaginado puede pasar realmente
- la más fantástica de las historias tiene el mismo derecho a nuestro 'suspension of disbelief' que la más realista
- pone en duda los sistemas de conocimiento que explican el mundo
 - El jardín de los senderos que se bifurcan
 - Funes el memorioso
 - La biblioteca de Babel
 - El aleph
 - Tlön, Uqbar, Orbis Tertius
 - Pierre Menard, autor de El Quijote

LA
BIBLIOTECA
DE BABEL

Jorge Luis Borges



JULIO CORTÁZAR, ARGENTINA (1914-1984)

- el esquema realidad/fantasía que prevaleció en el siglo XIX no resultó válido en el XX
- en el caso de Cortázar esta dialéctica de real/irreal no funciona; utiliza lo que se denomina “realidad intersticial” (intersticio/ hueco/ fisura) y para ello recurre a una puerta como lugar de paso o tránsito entre dos lugares diferentes, que pueden ser el sueño y la realidad, lo real y lo irreal, la locura y la cordura, el sueño y la vigilia, etc.
- Las estrategias narrativas de Cortázar se despliegan para explicar fundamentalmente estos lugares de paso, este tránsito que es un umbral de paso a otra dimensión diferente. *Casa tomada* es fiel reflejo de esto, ya en la descripción de la casa en que viven Irene y su hermano
 - “avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa”. (...) “Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble”
- los relatos fantásticos de Cortázar, sembradores de misterio, hacen vislumbrar lo oscuro, la ignota amenaza que acecha a la orilla o por debajo del mundo habitual, nuestro mundo admisible y discernible. Permiten atisbar otros posibles, un orden distinto, ignorados parámetros, otras magnitudes y otras relaciones
- La escritura de Cortázar se propone acorralar lo fantástico en lo real, realizarlo

JULIO CORTÁZAR, ARGENTINA (1914-1984)

- en *Casa tomada* el desarreglo enrarecedor nos proyecta más allá de lo aparente, por debajo de lo manifiesto, y permite al lector entrever poderes ocultos, el reverso de la realidad.
- los cuentos de Cortázar se instalan en la cotidianidad
 - Lo fantástico es una aparición de lo imposible en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana
- Así hace funcionar Cortázar los efectos de la ilusión realista hasta abolir la distancia entre personaje y lector, entre mundo textual y mundo exterior. Concibe personajes verosímiles y abunda así el detalle de lo real fáctico, psicológico, para infundir un clima de confianza basada en lo viable del mundo representado. Y es en ese contexto del vivir conocido donde Cortázar aclimata lo fantástico. Por sibilina infiltración de perturbaciones inexplicables –los ruidos que hacen los invisibles invasores de la casa tomada y que indican su avance-, por diseminación de señales enigmáticas, Cortázar logra pervertir la credulidad relativa a lo normal, proyectar la historia hacia las fronteras de lo admisible, hacia la vulneración de lo real razonable
- Evidencias ininteligibles provocan una inestabilidad enigmática, una oscilación irresoluta entre lo natural y lo sobrenatural, anomalías que no pueden ser asimiladas a lo razonable ni atribuidas a lo prodigioso, a lo milagroso. Según Yurkievich, ni realista ni maravilloso, lo fantástico cortazariano es intermediario

JULIO CORTÁZAR

- Bestiario, 1951
- Final del juego, 1956
- Las armas secretas, 1959

JULIO CORTÁZAR, EL SENTIMIENTO DE LO FANTÁSTICO (1974)

- El problema, como siempre, está en saber qué es lo fantástico. Es inútil ir al diccionario, yo no me molestaría en hacerlo
- el sentimiento de lo fantástico: esas llamadas coincidencias en que de golpe nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad tienen 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
- Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, 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. Ese sentimiento, que creo que se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento

JULIO CORTÁZAR, EL SENTIMIENTO DE LO FANTÁSTICO (1974)

- yo diría que disciplinas como la ciencia o como la filosofía están en los umbrales de la explicación de la realidad, pero no han explicado toda la realidad, a medida que se avanza en el campo filosófico o en el científico, los misterios se van multiplicando, en nuestra vida interior es exactamente lo mismo
- es posible que todos nosotros seamos como Funes, pero esa acumulación en la memoria de todas nuestras experiencias pertenecen a la memoria pasiva, y esa memoria solamente nos entrega lo que ella quiere
 - si nos gusta la música y conocemos la obra de Mozart, bastará que alguien ponga el disco con ese cuarteto y apenas surja el tema nuestra memoria lo continuará. Comprenderemos en ese instante que lo conocíamos, conocemos ese tema porque lo hemos escuchado muchas veces, pero activamente, positivamente, no podemos extraerlo de ese fondo, donde quizá como Funes, tenemos guardado todo lo que hemos visto, oído, vivido.

JULIO CORTÁZAR, EL SENTIMIENTO DE LO FANTÁSTICO (1974)

- Lo fantástico y lo misterioso no son solamente las grandes imaginaciones del cine, de la literatura, los cuentos y las novelas. Está presente en nosotros mismos, en eso que es nuestra psiquis y que ni la ciencia, ni la filosofía consiguen explicar más que de una manera primaria y rudimentaria
- el cuento, como género literario, es un poco la casa, la habitación de lo fantástico. Hay novelas con elementos fantásticos, pero son siempre un tanto subsidiarios
 - Edgar A. Poe es el creador del cuento moderno
- en un país como Francia, Italia o España, el cuento fantástico no existe o existe muy poco y no interesa, ni a autores, ni a lectores; mientras que, en América Latina, ha habido esa presencia de lo fantástico que los escritores han traducido a través del cuento. Cómo es posible que en un plazo de treinta años el Uruguay y la Argentina hayan dado tres de los mayores cuentistas de literatura fantástica de la literatura moderna: Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y Felisberto Hernández

JULIO CORTÁZAR, EL SENTIMIENTO DE LO FANTÁSTICO (1974)

- habiendo vivido siempre con la sensación de que entre lo fantástico y lo real no había límites precisos, cuando empecé a escribir cuentos ellos fueran de una manera casi natural, yo diría casi fatal, cuentos fantásticos
- “Instrucciones para John Howell”

CASA TOMADA

- expone un principio fundamental de la obra de Cortázar: relato hecho de algo no dicho pero del cual, a pesar de todo y necesariamente, se habla
- "a veces llegamos a pensar que era ella la que no nos dejó casarnos"; ¿cómo se puede interpretar esto?
- otra característica de los relatos fantásticos de Cortázar, que se cumple a rajatabla en Casa tomada, y es que “eso otro” no se nombra, los espacios enigmáticos no tienen nombre, son inefables. la inefabilidad como un elemento de lo fantástico.
- Otra característica de lo fantástico es la aparición de lo siniestro y del shock que produce por vías estéticas:
 - “-Han tomado esta parte –dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado soltó el tejido sin mirarlo.”

EL SUR

Jorge Luis Borges



- el caso de una muerte doble: la que en el sanatorio experimenta Juan Dahlmann y la que sueña el moribundo.
- En su sueño emprende un viaje regresivo hacia el pasado y hacia el Sur, donde realiza su propio destino al morir una de esas muertes típicas de la literatura gauchesca del siglo XIX
- los planos temporales (presente y pasado) y los de la realidad y de la irrealidad se confunden repetidas veces

EL VIAJE SIMBÓLICO AL PASADO (AL SUR)

- entra, al atravesar la calle de Rivadavia, en un mundo que representa para todo porteño la tradición y la historia patria
- para lograr un simulacro de realidad entre las dos partes del cuento Borges prodiga las simetrías
- los detalles se acumulan para preparar la verosimilitud del desenlace, y así el lector acompaña de modo afectivo a Dahlmann en su viaje imaginario

LA MUERTE

- la muerte que hubiera elegido Dahlmann, de haber podido hacerlo
- la muerte soñada constituye una liberación en el momento final del cuento.
 - esta vitalidad se opone a la pobre y aburrida vida de bibliotecario
- Tres son los paisajes de la narración: el urbano de Buenos Aires, el de la transición cuando la ciudad se desgarraba en suburbios, y el del campo
 - “creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era hartamente inferior a su conocimiento nostálgico y literario”

DATOS AUTOBIOGRÁFICOS

- El mismo conflicto de sangre distinta: la abuela de Borges era inglesa, el abuelo de Dahlmann alemán. El abuelo paterno de Borges murió al servicio de la patria; el materno de Dahlmann, a manos de los indios de Catriel en la frontera de Buenos Aires
- Borges trabajó en la biblioteca municipal
- Borges enfermó de septicemia

LA NOCHE BOCA ARRIBA

Julio Cortázar



- el paratexto nos sitúa en un episodio de la historia de México: una guerra pactada entre los distintos pueblos durante la que los aztecas salían a la caza de enemigos para inmolarlos a los dioses y ofrecerles su sangre, con el propósito de obtener su favor
- el cuento plantea la dificultad de deslindar ciertos límites: historia/literatura, ficción/realidad y realidad/sueño
- La dificultad de deslindar en el texto sueño y realidad viene dada por la perspectiva que adopta el narrador, un narrador omnisciente, selectivo y lúdico, que pretende y consigue que el lector crea, al igual que lo cree el personaje, que el sueño es la realidad y viceversa
 - Para ello el narrador nomina y automatiza lo que en el auténtico sueño es algo raro y extraño para el indígena
- forman parte del juego del narrador los **indicios diseminados por el texto**, que permiten advertir la inversión de los órdenes
- **descripción subjetiva de los hechos o procesos** que no permite que sepamos más de lo que el personaje percibe
- muchas de las **situaciones que se dan en el sueño anuncian** lo que sucederá en el plano “real”

- estructura enlazada, en la medida en que van alternando fragmentos pertenecientes al sueño y fragmentos pertenecientes a la realidad a través de una serie de nexos (i.e. anestesia)
 - al motero lo levantan dos veces (del lugar del accidente al hospital y de la camilla al quirófano), al moteca también lo levantan dos veces (del lugar en que es apresado a la mazmorra y de la mazmorra al altar del sacrificio)
- El texto está atravesado por una gradación semántica descendente en el plano “onírico”, hasta alcanzar la tiniebla absoluta que rige el plano “real”
- al ser llevado al altar el moteca comprende su confusión entre sueño y realidad, y es en este despertar del moteca cuando el lector toma plenamente conciencia de la actitud del narrador: un narrador objetivo y distanciado que no se implica ni emite juicios de valor, y cuya actitud permitiría incluso otra lectura del texto, i. e., que no sólo sea el motero el sueño del moteca, sino que también sea el moteca el sueño del motero, y ello porque la revelación final del cuento, pertenece a la perspectiva del moteca, pues se narra en **estilo indirecto libre**
 - Distinto sería que fuera el narrador el que nos dijera al final que era un sueño del moteca, pero no olvidemos que el narrador nada confirma y nada desmiente