ALFONSO DE TORO
Universität Leipzig

REFLEXIONES SOBRE EL SUBGÉNERO 'FANTÁSTICO' LA LITERATURA VIRTUAL O BORGES Y LA NEGACIÓN DE LO FANTÁSTICO. SIMULACIÓN RIZOMÁTICA. 'AZAR DIRIGIDO' Y *SKÁNDALON* SEMIÓTICO

Para C. G.

> Podría decirse que la literatura fantástica es casi una tautología, pero toda literatura es fantástica. [...] La segunda parte del *Quijote* es deliberadamente fantástica; ya el hecho de que los personajes de la segunda parte hayan leído la primera es algo mágico, o al menos lo sentimos como mágico. (Borges 1985: 18)

> Con el *Acercamiento a Almotasin*, 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. (Bioy Casares [2] 1996: 14)

1. *Lo fantástico en la investigación actual*

El título del presente trabajo puede provocar extrañeza, sin lugar a dudas. Tampoco me es muy cómodo comenzar a hablar de lo fantástico en Borges con una negación. Seguramente sería más conveniente exponer primero las diversas teorías de lo fantástico en general y de aquéllas sobre un buen número de textos de Borges en particular. Fuera de eso habría que acatar el género de la prosa breve o novela corta que está tan vinculada con el género fantástico. Además los interlocutores y lectores constatan en el título que Borges al parecer no ha escrito literatura fantástica, lo cual – dirán uds. – es una aseveración osada y también al-

tamente arbitraria e inaceptable, ya que se opone a casi a toda la crítica especializada en Borges. Uds. argumentarán que Borges y Kafka están entrañablemente ligados al término 'fantástico' como lo está por ejemplo Stanislav Lem con aquél de *Ciencia Ficción*; dirán también que Borges y lo fantástico forman un topo irrefutable en la ciencia literaria. Y tienen mucha razón. Mi posición puede realmente considerarse con escepticismo. Sin embargo, quisiera indicar que no pretendo en ningún caso negar la existencia total de lo fantástico en la obra de Borges. Séame permitido, en todo caso, poner en tela de juicio que este 'subtipo textual'[1] sea una característica dominante y principal en los textos de Borges, y si acaso no cuestionamos la crítica de Borges en su totalidad al respecto del tema a tratar, sí al menos la relativizamos en gran medida.

Para abordar el problema, procederemos en tres etapas: primero expondremos en forma crítica algunas tesis fundamentales actuales en la crítica internacional sobre el subtipo textual fantástico; segundo, aquéllas sobre lo fantástico en relatos de Borges y finalmente, partiendo de este contexto de posiciones científicas que califican a Borges como un autor de literatura fantástica *par excellence*, demostrar, en base a un modelo semiótico-epistemológico, que Borges desarrolla un discurso que se opone a lo fantástico como lo viene definiendo la ciencia literaria.

El fin principal de este trabajo radica en demostrar que la interpretación de ciertos textos de Borges como fantásticos se basa en un malentendido teórico, ya que Borges se deshace, se desliga, se desvincula de la *Mimesis* y con esto de referentes externos, por ejemplo, de la realidad, y a la vez de lo fantástico. Borges reemplaza la *Mimesis* tradicional por la *simulación* y el *rizoma* en el sentido empleado por Baudrillard (1981) y Deleuze/Guattari (1976), como ya lo he expuesto en otro contexto (A. de Toro 1992/²1995; 1994; 1995). Mi tesis implica comenzar con algunas explicaciones sobre cómo defino lo fantástico y cómo lo entiende la crítica internacional. Naturalmente que trataré el problema en forma selectiva, esto es, partiendo de aquellos aspectos de la crítica internacional que son relevantes para mi objetivo, Borges y la negación de lo fantástico, ya que la discusión teórica sobre el subtipo fantástico tradicional me parece después de los trabajos, entre otros, de Castex (1951/³1968); Schneider (1964); Caillois (1965); Todorov (1970; 1975); Vax (1960/³1970); Jacquemin (1975); Suvin (1979); Finné (1980); Thomsen/Fischer (1980/²1985); Marzin (1986); Cersowsky (1983); Wörtche (1987); Wright (1989) y Wünsch (1991) prácticamente agotada. Además estos trabajos comparten una serie de posiciones en común que nos sirven de punto de partida para nuestras reflexiones. Entre las diversas teorías parece que la de Todorov (1970) ha sido la más certera a pesar de la crítica, muchas veces feroz, a la que se le ha sometido, como lo demuestran claramente los trabajos de Marzin (1986) y Cersowsky (1983).

Mi finalidad en este punto no es contribuir con una teoría más y así a una eterna proliferación sobre lo fantástico, sino muy por el contrario, tratar de encontrar un acercamiento para describir determinadas manifestaciones literarias del siglo XX, de Borges o Kafka, Calvino, Pynchon, Sukenick, Federman, Barth, etc., que se resisten a cualquier tipo de clasificación, sin detenerme en la mera constatación de que las obras de estos autores representan un *Novum*. Como la definición de lo fantástico y el corpus literario que la constituye se condicionan deductiva e inductivamente, es imprescindible que cualquier debate sobre lo fantástico parta a priori de una definición claramente expuesta para hacer posible un diálogo intersubjetivo.

1.1 El subtipo textual fantástico y su estatus epistemológico – estructural

Es ya bien sabido que el término 'literatura fantástica' es, dentro de la teoría literaria – exceptuando a Nodier[2] –, relativamente nuevo, lo cual no debe sorprender ya que el subtipo en cuestión se constituye en Europa, en particular en Francia, a finales del siglo XVIII, alcanzando en el siglo XIX su cumbre, como han indicado Jehmlich (1980/²1985: 13ss.), Penning (1980/²1985: 34ss.) y últimamente Wünsch (1991: 7; cfr. además Vax 1960/³1970; Todorov 1970; Schneider 1964; Blüher 1985). Se habla de la 'literatura fantástica' en particular en la ciencia literaria francesa (con una influencia teórica extranjera) y en la inglesa, aun cuando en el ámbito anglosajón este término no se emplee directamente, al cual por lo general se le describe y se le sustituye por otros provenientes del corpus textual[3]; una práctica que hasta la fecha se mantiene, como

[1] Me conformo con una definición mínima del término 'subtipo textual' que había ya definido anteriormente (A. de Toro 1993/1998): bajo 'subtipo textual' entiendo aquellos textos tales como 'novela (corta) pastoril'/'de aventuras'/'fantástica' que poseen una estructura específica y distintiva y que pertenecen a un 'tipo textual superior' tales como 'novela', 'novela corta/ relato', 'cuento', etc. y a determinados ' grupos textuales' históricamente establecidos como lo es en este caso el 'narrativo'. En el contexto de lo fántastico mi terminología se diferencia de la tradicional en cuanto la *'literatura fantástica'* se clasifica como género (que correspondería en mi terminología al de 'grupo textual') del cual el *'relato fantástico'* sería un 'subgénero' (en mi terminología un 'tipo textual' o un 'subtipo textual'). Este es el caso de Todorov (1970/1975: 7-24). El término de Wünsch (1991: 10ss.) de 'tipo textual' corresponde más bien con el mío de 'grupo textual', también en el sentido de un architérmino de origen histórico-pragmático; su término de 'subtipo textual' (bajo el cual reúne el de 'género' y el de 'grupo textual') corresponde más bien con el mío de 'tipo textual' o 'subtipo textual'. Empleo el término de 'género' en forma general incluyendo los términos de 'grupo textual', 'tipo textual' y 'subtipo textual'. Vid. también más abajo el punto 1.1 de esta primera parte.

[2] Me refiero en este lugar al ensayo de Nodier, *Du fantastique en littérature*, que apareció primero en *La Revue de Paris* (noviembre 1830) y luego fue reimpreso en *Contes fantastiques* (Paris 1861: 5-30); los datos y citas los hemos tomado de Schneider por cuestión de facilidad (1964: 145ss.); cfr. también Castex (1951/³1968).

[3] En la teoría literaria inglesa se recurre predominantemente a términos tales como"gothic novel", "ghost story", "tale of terror", "supernatural". Términos similares los encontramos también en alemán: "Geister-/Gespenstergeschichte" o "Schauerromane", o en

lo confirma un rápido vistazo a la discusión anglosajona actual sobre lo fantástico (vid. en particular Scholes/Rabkin 1977; Suvin 1979; Thomsen/Fischer 1980/²1985; Hoffmann 1982: 267-364; Olsen 1987: 124-132).

Como en la ciencia literaria en general diversos términos definen diversos tipos textuales, nos parece imprescindible determinar tanto la extensión 'lógico-semántica' como la 'intención' del término 'literatura fantástica', al menos en nuestro contexto[4]. Naturalmente que circundaremos el término no basándonos en elementos temáticos, sino a través de elementos discursivo-estructurales; en este punto existe consenso en la ciencia literaria. No considero los géneros, respectivamente, 'grupos textuales' o 'clases de textos' (por ejemplo drama), 'tipos textuales' (por ejemplo tragedia) y 'subtipos textuales' (por ejemplo tragedias de amor) como esencias, sino como una cantidad determinada de características funcionales. Los géneros se pueden describir con cierta seguridad en base a un horizonte diacrónico y en la verticalidad de la sincronía, es decir se pueden fijar en sistemas diacrónico-sincrónicos. Esto tiene como consecuencia que un subtipo textual, por ejemplo el fantástico, se defina en comparación a textos anteriores y posteriores dentro de la tradición de lo fantástico[5].

Un serio problema concierne la 'extensión' del término fantástico. No existe solamente la literatura fantástica, sino que también la fotografía, pintura y cine fantástico donde el medio de representación tiene una influencia determinante en la constitución de los criterios poetológicos para la definición del subtipo textual de lo que es o no es fantástico (vid. Thomsen/Fischer 1980/²1985: 4 y parte III de nuestro trabajo). Mientras la literatura fantástica no puede renunciar al empleo de estructuras narrativas, las artes representativas como la fotografía y el cine o la pintura pueden existir sin ellas. Por esta razón Wünsch (1991: 12-13) propone abarcar el género fantástico con una "estructura elemental" de corte diacrónico que la distinga de los otros géneros tradicionales como la poesía[6]. De esta forma la literatura fantástica no sería – según

francés, así los de "roman noir". Cfr. también Jehmlich (1980/²1985: 12-16), Blüher (1985: 140, 143ss.; 164); Wünsch (1991: 7).

[4] Para los detalles puede referirse a la sistemática y productiva discusión en Wünsch (1985: 7-10) cuyo trabajo fue citado por el colega Ludwig Stockinger en su conferencia dentro de las charlas sobre literatura fantástica del semestre de verano de 1996 y pude solamente considerarlo en la redacción final de mi trabajo constatando una serie de puntos comunes y diferentes.

[5] Ya los formalistas rusos tales como Tynjanov (1927/1971: 433-46) describieron los géneros en este sentido y en base a términos tales como 'evolución literaria', de las 'series', de las 'disolución o superación de sistemas' que han llegado a ser un lugar común en la ciencia literaria. Los elementos genéricos que constituyen lo fantástico y lo distinguen de otros géneros, que emplean Todorov (1970) y Wünsch (1991: 10ss.), se basan en este concepto teórico de los formalistas rusos.

[6] En forma similar argumenta Jehmlich (1980/²1985: 24-25) quien en todo caso deja fuera el próximo paso importante a dar, esto es, la descripción de la "estructura elemental" de lo fantástico, lo que sí realiza Wünsch.

Wünsch – "una unidad elemental, sino una derivada" de la estructura elemental de 'lo fantástico'. En consecuencia me referiré al subtipo textual fantástico como un derivado de 'lo fantástico'.

Aún otra observación preliminar es necesaria: si la literatura fantástica se basa en estructuras narrativas en las cuales se trata de transgredir un límite topográfico o normativo (Lotman 1973), luego estas estructuras son concebidas según un modelo histórico-cultural determinado *del* mundo, que como tal está sometido a transformaciones y cambios y es de *naturaleza mimética*. Lo que se considera como norma, límite y transgresión varía de cultura a cultura, de época a época. Estas estructuras elementales de 'naturaleza mimética' se centran en una confrontación entre 'realidad' y 'ficción' en la forma en que lo han descrito Jakobson (1921/1971: 373-391), Tynjanov (1924/1971: 393-431) y Höfner (1980). Esta aclaración es importante en cuanto Wünsch (1991: 17) le niega a la literatura fantástica el estatus mimético (vid. más adelante), a pesar de que sobre el carácter transgresorio y mimético existe común acuerdo en la investigación.

Si revisamos brevemente la investigación sobre el subtipo textual 'fantástico' encontramos que éste se define, al contrario de la novela o cuento realista, a través de la oposición 'realidad vs. maravilloso', donde se presupone que la ficción está siempre empecinada en imitar la realidad exactamente, en modelarla y problematizarla o en competir con ella[7].

Por esto se puede comprimir la relación 'literatura/realidad' en la oposición 'realidad vs. ficción', donde la ficción – según Lotman (1973) – tiene el estatus de un sistema secundario modelizante. Sin la oposición de lo inexplicable y de lo real no se puede definir el subtipo textual 'fantástico'. La transgresión de leyes y normas en un mundo determinado (por ejemplo la transgresión de leyes de la verosimilitud) se considera como fantástica. La narración y el mundo de lo fantástico poseen todos los criterios del mundo cotidiano-real, donde de pronto los personajes se ven confrontados con acontecimientos que van más allá de la experiencia de un mundo normal. El trabajo de Todorov (1975: 25ss.) parte precisamente de esta concepción que recoge otras famosas definiciones de lo fantástico, como aquéllas de Castex (1951/³1968: 8): "Le fantastique [...] se caractérise [...] par une intruision brutale du mystère dans le cadre

[7] Para la cuestión del realismo vid. s. Jakobson (1921/1971: 373-391); Brinkmann (1974); Kohl (1977); Höfner (1980); Blüher (1985). Wünsch (1991: 17ss.) se ocupa también del fenómeno del realismo en relación con lo fantástico partiendo de un "término de realismo específico de una época". Nos llama la atención que Wünsch no cite a Höfner, quien ha escrito un trabajo fundamental sobre el problema, ya que la posición teórica de Wünsch no solamente es idéntica a la de Höfner , sino también su terminología y concepción. Esto es sorprendente en cuanto Höfner pertenecía a un círculo de estructuralistas de Múnich en los años 70 al cual también pertenecían Titzmann y Wünsch. Peculiar es también que Wünsch tampoco cite los conocidos trabajos de Thomsen/Fischer (1980/²1985: parte I), de Jehmlich (1980/²1985: 24) y Penning (1980/²1985: 37-38, 50) donde se ha tratado el problema de forma sistemática y exhaustiva.

de la vie réel"; de Vax (1970: 6): "Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable" y de Caillois (1965: 161): "Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne".

Todorov (1970: 38 passim) define lo 'fantástico puro' partiendo de las publicaciones citadas en base a la 'indecidibilidad' de lo acontecido por parte del lector y de los personajes, es decir, en base a "*un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros*", lo cual implica una identificación entre lector y personaje. Este criterio es altamente problemático, aun cuando para Todorov no sea un principio *sine-qua-non*, sino una condición necesaria ya que, agrega, se trata de una forma de leer que no debe ser ni 'poética' ni 'alegórica'.

¿Puede realmente ponerse la actitud del lector implícito en el contexto de modelos de identificación posibles como condición para definir lo fantástico, especialmente cuando el lector es confrontado con dos opciones? ¿Y qué sucede si la ambivalencia de lo acontecido no radica en la percepción del personaje, sino en la estructura textual, es decir, si la ambigüedad se puede solamente constatar en un nivel metatextual? ¿Y que ocurre si esta ambigüedad no se encuentra manifiestamente explícita o si el lector a pesar de dos opciones se decide por una? ¿Quién querrá decidir cómo debe el lector interpretar el texto y quién va a controlar su lectura? Semejante procedimiento no permite un tipo de control científico y no debería tener lugar en el contexto de una teoría científica que merezca este nombre, y menos aún dentro de una de proveniencia estructuralista, ya que resulta inservible [8]. La respuesta de Todorov – quien parte de un corpus relativamente pequeño y de donde también arranca la fuerte crítica que en parte se le ha hecho correctamente (vid. Finné 1980: 30-31; Lem 1974: 109; 119; 120-121) –, es lapidaria: la mayoría de las obras cumplen con ambos criterios. La indecidibilidad por parte del lector radica en la ambigüedad estructural de la obra misma. Esta posición es una consecuencia comprensible y lógica ya que de otra forma tendríamos el dilema, con una consecuencia sin sentido, de que la constitución de los géneros depende de la interpretación del lector [9].

Una tercera condición para la definición de lo fantástico es que – como habíamos indicado de paso – la lectura no debe ser ni 'poética' ni 'alegórica'. Bajo el término 'poético' Todorov entiende un discurso no-descriptivo y no-ficcional, donde lo dicho debe leerse "literalmente" (*ibid.*: 65: "*prendre les mots pour les mots*"). El discurso poético-literal resulta, según Todorov (*ibid.*), de "*une combinaison de mots, non de choses*". Este tipo de discurso no se refiere a algo fuera del texto, es autorreferencial, encontrándose así en oposición con el término de 'ficción' que construye, a través de procedimientos literarios, un sistema de referencias de relaciones texto-externas. La 'alegoría' la entiende Todorov (*ibid.*: 67ss.) en el sentido de Quintiliano como una "metáfora continua". Leer 'alegóricamente' es lo contrario de leer 'literalmente'. Esto resulta problemático porque Todorov emplea el término 'literal' de otra forma que en la relación anterior 'poético vs. ficcional', ya que en el primer caso 'literal' significa 'no-referencial', 'no-representativo'. En el segundo caso (en relación con 'alegoría'), 'literal' denota 'no leer en forma metafórica/figurada'. Aun cuando tengamos una leve confusión terminológica, 'literal' se refiere en ambos casos a un acto no-referencial. En un caso se trata de signos autorreferenciales, en el otro de signos de carácter simbólico que se refieren a denotaciones que están más allá del significado determinado en la alegoría.

Ambos procedimientos literarios o tipos de lecturas, el 'poético' y el 'alegórico', son descartados del subtipo textual de lo fantástico porque eliminan la ambigüedad que debe regir la existencia entre lo real y lo sobrenatural, ya que todo aquello que fuese solamente sobrenatural quedaría como un acto

[8] Vid. la virulenta crítica de Lem (1974: 114). No comparto la valorización de Wünsch (1991: 10, nota 7) con respecto a la crítica que Lem hace a Todorov, cuando opina que ésta "argumentativamente no tiene valor", ya que Lem toma en serio al estructuralismo como disciplina científica que reclama para sí el término de 'ciencia' (Lem aprecia el estructuralismo, pero no la forma en la que procede Todorov) como lo ha planteado Titzmann (1977) en el contexto del estructuralismo alemán, en base a la teoría de la ciencia analítica, posición que también Wünsch comparte. Precisamente los reproches de Lem se basan en este concepto de ciencia. Además, Todorov parte para la construcción de géneros de un concepto de las ciencias naturales, donde los criterios analíticos están definidos a priori. Por esto no me sorprende que Lem precisamente en este campo tenga varias y serias reservas. Por otra parte es exagerado exigir criterios matemáticos en la teoría de la literatura en relación con la elección del corpus a analizar (ibid.: 120-121). Su emocional polémica es innecesaria, pero no deja de tener humor ("Un regimiento de matemáticos no sería capaz de poner en orden el caos terminológico que es capaz de producir un estructuralista", ibid.: 105). Encuentro desilusionante el hecho de que Lem emplee el término 'fantástico' bajo el cual también entiende todos los tipos y subtipos textuales de lo fantástico hasta la *Science Fiction* y que ni siquiera intente definir su concepto de lo 'fantástico' ni piense en la posibilidad de ofrecer un modelo alternativo a los que él critica. Cuando uno se permite una critica tan masiva se debe esperar una propuesta alternativa. La confusión terminológica que el mismo Lem es capaz de crear lo vemos, por ejemplo, cuando define la obra de Borges como "filosofía fantástica", una mezcla entre teología y ciencia (*ibid.*: 112-113, 120-121). Por el contrario de Lem – y a pesar de la feroz crítica – el modelo de Todorov tiene consistencia y coherencia y propone una sólida base de trabajo en este campo. Para otras críticas a Todorov, vid. Zondergeld (1974) y para un panorama sobre el estado actual de la investigación sobre el debate Todorov-Lem-Zondergeld, vid. Wörtche (1987: 21-62).

[9] Debemos considerar la categoría de la 'ambigüedad' de Todorov para la constitución del subtipo textual 'fantástico' con cierta tolerancia e interpretarla como parte de la estructura del texto y no como dependiente del lector ya que de otro modo Todorov contribuiría a que se le reproche que al fin la estructura de lo fantástico depende "de los buenos nervios del lector" cuando se propone "la angustia" como criterio determinante; cfr. la certera crítica de Lem (1974: 114-119).

autorreferencial literario, es decir, sin una referencia mimética, sin conexión con el mundo real; sería algo puramente maravilloso que se puede aceptar o rechazar, pero que no produce ningún conflicto con la realidad; o se tomaría lo maravilloso en forma alegórica y sería metonímica o metafóricamente substituto de otra cosa, que tampoco sería ni referencial ni autorreferencial. Precisamente en este punto de la discusión con la crítica sobre el género de lo fantástico me asaltaron las dudas, por una parte, de adscribir la obra de Borges en su totalidad a este género – como es ya típico –, y por otra, de si al menos algunos textos de Borges no son más bien una *negación de lo fantástico*, como trataré de explicar y de demostrar en las próximas páginas.

La definición de Todorov (1970: 49ss.) nos lleva a cuatro términos que condicionan lo fantástico y que quisiera recordar:

extraño-puro fantástico-extraño fantástico-maravilloso maravilloso-puro

Lo fantástico puro radica en este modelo en la zona límite de lo 'fantástico-extraño' y lo 'fantástico-maravilloso' donde en el primer término se define todo aquello que puede explicarse racionalmente (efecto de sueños, visiones, drogas, etc.) al contrario del segundo, donde al final se confirma lo maravilloso. En cuanto a los otros términos, 'lo extraño-puro' se caracteriza por sus explicaciones inverosímiles y lo 'maravilloso-puro' se acepta como algo normal.

En nuestro contexto también son importantes las clasificaciones de Todorov (1970: 113ss.; 147ss.; 154ss.) con respecto al tema del yo [10], así el trato de la relación del yo y el mundo y las unidades tales como percepción/consciente/inconsciente como medios para *ver* el espejo, como medios para "pénétrer dans l'univers merveilleux" (*ibid.*: 127), así como la posibilidad de transgredir fronteras con el género fantástico.

Entre las definiciones a tratar más en detalle pertenece aquélla de Finné (1980: 123; 155), para quien lo fantástico – en el contexto de su investigación de "lo fantástico automatizado" ("*le fantastique canonique*", con ejemplos de Maurice Sandoz, *Le labyrinthe*; Jean Ray, *La cité de l'indicible peur*, entre muchos otros) – resulta de la "imposición de lo fantástico" ("*imposition fantastique*") y de las *aventures fantastiques*. A la primera categoría pertenecen todos los sucesos extraños y los intentos de explicar en forma racional estos hechos, la descripción lógica, el vaivén entre fantasía y razón, como así también el imponer la explicación de lo sobrenatural. La segunda categoría comprende todos los temas sobrenaturales y su aceptación por parte de los personajes.

[10] No considero en este lugar si es realmente correcta la distinción básica entre los temas del yo y del tú, ya que ésta no tiene ninguna importancia en nuestro contexto argumentativo, y me limito a indicar la crítica que al respecto le hace Finné (1980: 30-40) a Todorov y a la alternativa que representa el trabajo de Caillois (1975) y el de Blüher (1985: 156).

De central importancia es para Finné la estrategia narrativa, esto es, la voluntad retórica del autor de presentarle al lector lo narrado como verdad (ibid: 123). Estos intentos de formular lo fantástico se basan en definiciones altamente tautológicas, y por esto inservibles: "Sera donc consideré comme fantastique tout récit où intervient, où semble intervenir, un thème fantastique. La lapalissade exige, cette fois, un accord sur le fantastique" (*ibid.*: 13). Toda narración fantástica debe – según esta definición – tener lo que Finné llama el "*souffle fantastique*", es decir, el aliento de lo fantástico (*ibid.*: 41). Lo fantástico está constituido, según Finné, por un elemento de tensión y distensión entre lo mágico e inexplicable y su explicación (*ibid.*: 36ss.), donde la explicación de lo sobrenatural se daría dentro del contexto fantástico y no racional, ya que lo sobrenatural sucede a través de la transgresión de una criatura que se encuentra en el límite [11]. El criterio común para la constitución del subtipo textual 'fantástico automatizado' lo ve Finné primeramente en la existencia de acontecimientos extraños y no en la "angustia" o en los temas fantásticos, como es el caso en una parte de la investigación internacional. En la "irritación" de lo racional y de su disolución radica, según Finné, la médula definitoria de lo fantástico. Mas, Finné se desenvuelve aquí en un nivel argumentativo que es similar a aquél de la "angustia" que Todorov rechaza como criterio normativo para la especificación de lo fantástico, ya que un criterio semejante no forma parte de la estructura textual, sino del efecto perseguido o deseado y su realización o no realización presupone una recepción determinada, es decir, una recepción determinada *a priori*, como también indica Wünsch [12].

El problema se puede resolver, con seguridad, si se ubica la "irritación" en el nivel de la estructura textual y si se menciona y describe la referencia cultural a la cual se refiere lo extraño, lo irracional, la angustia, la irritación, etc. [13] Lo fantástico vive de las continuas transgresiones de los conceptos de realidad y de la agresión de las experiencias cotidianas del receptor.

Lo importante en nuestro contexto es la posición de Finné – proveniente de Caillois – que postula que la literatura fantástica tiene su lugar epistemológico en la "ficción pura", en el "juego", en "*l'art pour l'art*", en la arbitrariedad y azar, y que el discurso fantástico se niega a la representación de la realidad y que no

[11] Cfr. Finné (1980: 38-39). Una posición similar se encuentra en Jacquemin (1975: 28): "L'ordre qui règne avant l'apparition du fantastique n'est lui-même qu'apparent. Il y a eu désordre du préalable, et le désordre nouveau amené par le fantastique contribue, par une sorte de mouvement de balance, à rétablir l'ordre".

[12] Cfr. Wünsch (1991: 8). El mismo problema se da en la discusión sobre la '*katharsis*' en el contexto de la tragedia; cfr. al respecto A. de Toro (1993: 195; 220-224).

[13] Un problema semejante lo encontramos en el término de 'posiciones vacías' ('*Leerstellen*') de Iser que es fuertemente criticado por Titzmann (1976: 330ss.) porque Iser no describe ni denomina el campo referencial al cual la 'posición vacía' se refiere y que es vital para poder hablar de 'posición vacía (con respeco a qué sistema).

comunica ideologías ni creencias, sino que quiere recrear y relajar[14]. En todo caso Finné abandona, con su opinión de que lo fantástico no se refiere a la realidad – posición que toma Wünsch, como hemos indicado –, la base común en un aspecto fundamental de definiciones de lo fantástico (cfr. más arriba las definiciones de Todorov y a continuación las de Blüher). Con esto, Finné renuncia a la única base sólida para hablar en forma intersubjetiva comprensible sobre el término genérico-teórico de lo 'fantástico'. Además Finné amplía la extensión del término fantástico de tal forma que éste se debería entender como 'fantasía' o como arte en general[15] (cfr. la cita de Borges al comienzo de nuestro trabajo). Partiendo de aquí, Finné trata de diferenciar 'lo fantástico automatizado' de lo 'neofantástico'. Precisamente la descripción del subtipo textual 'neofantástico' es de central importancia (no así el término como tal) en nuestro contexto, ya que se cita a Borges como el ejemplo *par excellence*. Lo neofantástico lo define Finné como un discurso que se distancia, que se aleja de lo fantástico, ya que quiere propagar ideas representando un relativismo psicológico y filosófico circundado por un pensamiento metafísico y teológico, anunciando postulados lógicos a favor de lo inconcebible y de la percepción subjetiva conectado a una representación de la relatividad de lo real, de la fascinación, del horror y de lo infinito. Lo neofantástico, ejemplificado en Borges, se basa – así Finné – en la angustia proveniente de la oposición entre finito/infinto, busca "*une harmonie consolatrice*" con base en un discurso determinado *a priori* (vid. Finné 1980: 15-17). Finné distingue en total tres subtipos textuales de lo fantástico:

a. lo fantástico automatizado, que se da siempre en relación con la realidad y cuya relación es constituyente para el género; posee un carácter lúdico y no persigue ningún fin;
b. lo fantástico sin relación con la realidad;
c. lo neofantástico, que emplea lo fantástico para propagar algo, es analítico y teleológico.

Finné concluye su clasificación poniendo en el primer lugar de sus prioridades lo fantástico automatizado porque en él lo fantástico se desarrolla sin ninguna convención preexistente en el medio del mundo cotidiano y porque aparece como posible en medio de la experiencia humana (cfr. Finné 1980: 15).

Por el momento dejo las observaciones de Finné sobre Borges sin más comentario, ya que más adelante nos dedicaremos a Borges y lo fantástico (en la parte II), y me conformaré con indicar – sin entrar en la rabiosa polémica de Finné contra Todorov[16] – que una serie de textos y procedimientos literarios tratados por ambos autores son excluidos por razones diversas de la investigación y se concentran en *un* subtipo textual de lo fantástico. Finné critica, con razón y a pesar de su polémica, algunos aspectos de la teoría de Todorov. Mas, tampoco las definiciones y clasificaciones de Finné están libres de problemas, lo cual se puede demostrar fácilmente con respecto a las clasificaciones y diferenciaciones de lo fantástico automatizado y de lo neofantástico, de la atribución o negación de las categorías de lo lúdico y de lo teleológico en uno u otro subtipo textual. Negarle al discurso de Borges lo lúdico y lo antiteleológico y achacarle un discurso ideológico determinado a priori es, sin lugar a dudas, un error (cfr. también Olsen 1986: 35-43, en especial: 40); sin embargo, Finné representa en este punto una gran parte de la opinión de la crítica borgeana (al respecto, vid. más abajo). A pesar de todo, Finné nos pone a disposición, en su logrado e inteligente libro, una serie de sugerencias para responder a nuestra pregunta central que si las narraciones de Borges – o una parte de ellas – representan una negación de lo fantástico y que, por ejemplo, el discurso de Borges representa un relativismo psicológico, filosófico y teológico, relativizando la realidad, y que lo fantástico se da en la pura ficcionalidad.

Un tercer y último trabajo que queremos considerar en forma más detallada es el de Blüher (1985), quien en su libro sobre la novela corta francesa – un compendio imprescindible en ese campo –, sigue en sus aspectos principales las teorías tradicionales, en parte expuestas aquí, y quien aporta una serie de aclaraciones y diferenciaciones recurriendo en gran parte a Todorov (1970). Con lo que respecta al siglo XX, algunas de ellas tendrán cierta importancia en nuestro contexto argumentativo.

Blüher (1985: 143-147) ve, siguiendo a Castex (1951/^{3}1968), Schneider (1964) y Caillois (1975), la innovación y los criterios principales del subtipo textual de lo fantástico en la novela corta francesa del siglo XIX, después de su comienzo con Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux* (1772), Williams Beckford, *Vathek* (1786), en el siglo XVIII, precisamente con *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (edición parcial de 1805; segunda parte *Avadoro. Histoire espagnole* de 1813 y con la edición completa de 1814, *Les dix Journées de la vie*

[14] Cfr. Finné (1980: 15): "La littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure [...]. Le fantastique est jeu. [...] Le fantastique est donc une forme de l'art pour l'art, un jeu, une gratuité, non un tremplin. [...] le récit fantastique ne se veut plus un reflet de la réalité, ne cherche plus à accréditer certaines croyance, mais bien á divertir – j'ose à peine écrire: à détendre".

Vid. también Callois (1975: 22). La definición de lo "canónico fantástico" equivale a la de "neofantástico" de Finné, mas por otra parte la definición de lo 'neofantástico' de Finné se diferencia profundamente de la de Blüher (vid. más abajo).

[15] Un problema con las mismas características se encuentra en Wünsch (1991); vid. más abajo.

[16] A pesar de que él sigue en forma bastante estrecha la teoría de Todorov lo califica con expresiones peyorativas tales como cinismo, ignorancia, "típico de un estructuralista", entre otras muchas.

d'Alphonse van Worden), donde "lo fantástico-sobrenatural en la literatura se presenta dentro de un discurso estrictamente mimético" (*ibid.*: 143) y en una

> paradoja intertextual que nace por una parte como resultado de la subyugación de los acontecimientos bajo un principio ilusionista absoluto de la representación de la realidad que sugiere al lector un mundo dominado por leyes naturales, pero que a la vez incluye algunos segmentos accionales »fantásticos« que parecen contradecir en forma absoluta esa exigencia de verosimilitud y lógica. Por una parte se afirma enérgicamente la presunta realidad de las peripecias a través de una serie de procedimientos narrativos [...], por otra parte se insinúa la intervención de lo sobrenatural que se mezcla en forma inexplicable con lo cotidiano y lo natural (*ibid.*: 144) (mi traducción).

como así también – siguiendo a Todorov (1970) – en una "fundamental «ambigüedad»". De las diversas características de la novela corta fantástica, Blüher (*ibid.*: 149) destaca la "psicologización" de lo fantástico, esto es, la introducción de posibles explicaciones "subjetivo-psíquicas" para el lector implícito, una característica – como apunta Todorov (1970: 165ss.) – cuya importancia aumentará y será decisiva en el correr del siglo XIX y en especial en el XX. Aquí concurren – según Blüher – temas provenientes del iluminismo y del ocultismo como así también de la filosofía mítico-religiosa. Aquí pertenecen temas como "experiencias oníricas y alucinaciones o fenómenos tales como visiones, profecías o telepatía" (*ibid.*: 150, 160). La forma narrativa más propagada es aquella en primera persona que representa una estrategia en favor a la exigencia de la verdad. Blüher (*ibid.*: 156) clasifica fundamentalmente la literatura fantástica del siglo XIX como una "literatura fantástica «objetiva» que conlleva una argumentación folklorística o mitíco-ocultista" y también una "«subjetiva» que sugiere un razonamiento de orden psicológico o parapsicológico".

La novela corta del siglo XIX, basada en la oposición 'realidad vs. ficción', llega a su fin y pierde su importancia – dice Blüher (*ibid.*: 163) – a raíz de "la crisis del simbolismo a finales de siglo, del abandono de la representación de estados psíquicos subjetivo-mórbidos, de la distanciación de corrientes místicas y ocultistas, de la decandencia del *l'art pour l'art* [...] y de la dedicación paralela por [...] una fascinación por la vida sensual y la experiencia directa de la naturaleza o por el compromiso en acciones sociales y políticas". Además se pone en crisis el discurso realista que relativiza la oposición 'realidad vs. imaginación', lo que luego conduce a rechazar el principio de la verosimilitud a partir de Alfred Jarry (*ibidem*).

La novela corta fantástica del siglo XX va a desarrollarse bajo estas características mencionadas. Los límites entre "la experiencia sensorial y lo racional", por una parte, y entre "lo surreal y lo irracional" por otra, comienzan a mezclarse (Blüher, *ibid.*: 234-235). Aquí juegan un papel central la novela corta surrealista, en la tradición de la recepción de Kafka como así también la novela corta,

que Blüher ubica en capítulos con títulos como "Del texto no-mimético a la narración mítica de la modernidad: «écriture» como proceso sígnico" (*ibid.*: 245; 258). Pasando por alto algunas problemáticas clasificaciones terminológicas y teóricas, me centro en la discusión sobre estos dos tipos de novela corta [17]. La *novela corta surrealista* renuncia – así Blüher – a una premeditada elaboración literaria de posiciones simbólico-filosóficas del autor, al contrario de la *novela corta simbólica*, como así también a la mímesis, y recurre más bien a la teoría del inconsciente de Freud, adoptando principios de construcción relacionados con el sueño y la alegoría. La irrealidad constituye en este subtipo textual algo natural y evidente, una "realidad textual *autónoma*", "que lleva a una total eliminación de la oposición entre lo verosímil y lo inverosímil", en base a lo cual este tipo de novela corta se diferencia en forma fundamental de la tradicional que se nutre y define a través de esta oposición (*ibid.*: 245-246). Aquí se nota claramente, en particular basándose en el criterio de la ambivalencia de Todorov, por qué Blüher renuncia a la aplicación del término 'fantástico' para los subtipos textuales que está discutiendo: también para él constituye la oposición 'realidad vs. sobrenatural' la *definitionem regina* de lo fantástico, una posición que acepto plenamente. De allí que la obra de Kafka se deba descartar de lo 'fantástico', de la posibilidad de transmitir un mensaje dentro de los parámetros tradicionales de lo 'fantástico' y de la mimesis (si el mensaje está consciente o inconscientemente codificado es indiferente). Esta posición de Blüher proviene también de Todorov (1970: 177-184), quien clasifica *La metamorfosis* como perteneciente al campo de lo extraño y de lo maravilloso y excluye una lectura alegórica a favor de una 'literal' [18]. Se podría, quizás, definir la 'novela corta

[17] Un evidente problema en el amplio y sólidamente documentado trabajo de Blüher (1985: 245, 258) consiste en que determinados criterios valen tanto para un subtipo textual como para otro, de tal modo que estos criterios pierden su fuerza distintiva. En el caso de la novela corta del siglo XIX afirma que ésta no emplea un procedimiento mimético realista, pero este criterio vale también para la novela corta de la segunda mitad del siglo XX.

[18] Tanto Wünsch (1991: 38) como Todorov (1975: 152-155, en particular 154) y Blüher (1985: 248) excluyen la *Metamorfosis* de Kafka del género fantástico porque en este texto falta un "elemento clasificador" que articule la violación del concepto de realidad y de la experiencia cotidiana. Esta obra tampoco se puede atribuir – así Wünsch – a los géneros de la *ciencia ficción* o al cuento de hadas o a la utopía por la falta de explicaciones científicas o míticas y de proyecciones de mundos negativos/positivos. Así tampoco se prestan ni la alegoría ni la parábola como géneros adecuados, a pesar de que éstos subgéneros se prestarían para la clasificación. Mas Wünsch concluye que la *Metamorfosis* representa un *Novum* en la historia de los géneros, lo cual es justo, pero no aporta nada a la solución del problema. La pregunta es cómo definir ese *Novum*. En todo caso la falta de un clasificador no juega aquí un papel central ya que la estructura textual construye dos mundos, el de los padres de G. Samsa y el de este mismo como escarabajo frente al cual el lector reacciona resistentemente. Además, Todorov atribuye *La metamorfosis* (como subtipo textual de lo fantástico) sin vacilar a lo 'extraño' y a lo 'maravilloso'. Que Kafka y Borges sean representantes de una "nueva forma" de lo fantástico parece ser hoy en día un lugar común en la ciencia literaria. Debemos, en todo caso, indicar que entre ambos autores hay diferencias muy marcadas: mientras

surrealista' y la 'simbólica' con el término de 'neofantástica' como lo entiende Finné ya que tienen "una especial acentuación de una estructura profunda «surreal»" (Blüher 1985: 247). La posición de Blüher aclara además por qué él – como Todorov – excluyen a Borges de sus planteamientos, a pesar de que Blüher menciona constantemente una buena cantidad de autores no franceses (en particular alemanes): Borges no cabe en las definiciones del subtipo textual de lo 'fantástico' ni en las de Blüher o Todorov[19].

La categoría de Blüher de la novela corta antimimética o de aquélla con una narración mítica, caracterizada como un nuevo "ilusionismo semiótico", como una concepción mítica de la narración como resultado de la descendencia de la recepción de Saussure, Pierce, Morris, Barthes y Eco, no nos parece tener ningún sentido, como así tampoco la relación de los autores mencionados por Blüher (Clézio y Tournier) con la semiótica. Si partimos de otros ejemplos para este tipo de '*écriture*', tales como textos del *nouveau roman* y *Tel Quel*, podemos seguir la argumentación de Blüher sin problema. Se trata de una escritura constituida por una doble estructura textual, por una objeto-textual y otra meta-textual, en la cual el acto de escribir se encuentra en el centro de la atención y la escritura como tal constituye el objeto textual principal (cfr. Blüher *ibid.*: 259-273 y A. de Toro 1986: cap. 2.3; 1987: 31-70; 1992/²1995: 145-184). Se trata pues de una literatura altamente *autorreferencial* que no persigue la finalidad de antropomorfizar un mundo ficcional, es decir, de modelar el mundo ficticio según el mundo real, ni tampoco de crear un mundo de lo fantástico o de *Science Fiction*, mundos que están siempre situados en lo cotidiano o en confrontación con lo cotidiano. Se trata, en este tipo de literatura, más

Kafka representa en *la metamorfosis* un ser humano que se transforma en un insecto como una *nueva realidad carente de legitimación* en el contexto de un mundo ordenado el cual no es valorizado por los padres de Samsa, sino que lo rechazan, Borges, por el contrario, no se ocupa más de la realidad, sino que su referencia es la literatura, y ésta en forma condicionada ya que Borges solamente *simula* el sistema referencia 'literatura' (cfr. A. de Toro 1992/²1995; 1994; 1995). Kafka realiza la transformación en un mundo racional, pero se ocupa más de ese mundo racional. Borges emprende la búsqueda de signos narcisos centrados en el yo. Por esto Kafka sería el comienzo de un paradigma que Borges continúa consecuentemente, llevándolo a su límite (vid. más adelante parte III).

[19] Blüher (1992) considera a Borges (al parecer siguiendo a Lem) como el fundador del género 'neofantástico' en la tradición de la escritura de Kafka. Cuán difícil es para la ciencia literaria el ubicar a Borges en la tradición de lo fantástico lo vemos en el interesante trabajo de orientación texto – y teórico-lingüístico de Reizs (1982: 161-202). La autora trata numerosos aspectos del relato "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" de Borges, pero no lo fantástico, a pesar de que este aspecto se anuncia como principal en el título del trabajo. Además de la constante (mera) mención del término fantástico no aprendemos nada sobre éste ni de su relación con Borges ni con el relato mencionado. Un caso similiar representa el trabajo de Wright (1989: 29-36) donde el autor deja prácticamente fuera de su investigación lo fantástico que anuncia como tema central. Vid. también al respecto Alazraki (1990: 26, 27) quien también marca una fundamental diferencia entre la definición tradicional de lo fantástico y las obras de Kafka, Borges y Cortázar.

bien de una práctica literaria que acentúa los procedimientos de creación literaria, esto es, la neutralización de la realidad a través de la escritura. En este contexto argumentativo, Blüher (*ibid.*: 260) menciona a Borges como "modelo" de los *nouveaux romanciers* y de este tipo de escritura en general. Esta constatación, en realidad importante, queda eso sí, desgraciadamente sin desarrollo en su trabajo (cfr. A. de Toro 1992/²1995: 145-148, 177 nota 4; 1995a: 27-30).

Nuestra posición – partiendo de Todorov (1970) y Blüher (1985) – es simple de exponer: lo fantástico se puede solamente definir en el contexto de la oposición 'realidad vs. sobrenatural/maravilloso/extraño', y cuando en el texto haya una instancia implícita o explícita, sea ésta un personaje, un narrador o la estructura misma que construya, formule y perciba la oposición 'realidad vs. sobrenatural'[20]. Si la estructura textual total permite una ambigüedad o no es algo que puede ser decidido poetológica-teóricamente pero no en forma histórico-pragmática, aun cuando opino, con Todorov, que el mejor subtipo textual de lo fantástico sería aquel que deje ambos términos de la oposición vigentes y no se decida por lo extraño o por lo maravilloso. La razón se basa en que la ambigüedad conserva, por una parte, el principio de la realidad a través de una mímesis que construye una serie de relaciones referenciales, y por otra, permite que esta mímesis realista sea transgredida por acontecimientos sobrenaturales o al menos que sea cuestionada. Esta posición es naturalmente científico-normativa (poetológica) y no histórico-pragmática y por esto no es facultativa. En todo caso, para Todorov (1970) y también, en relación con éste, para Wünsch (1991: 50ss.), es la indecibilidad de los acaecidos y percibidos acontecimientos fantásticos una condición básica para lo fantástico.

Un componente importante de lo fantástico es, en cualquier caso, su estado mimético y en este contexto se deberían considerar los aspectos siguientes. Más arriba indiqué que Wünsch (1991: 17) define la literatura fantástica como "antimimética". Esta definición me parece incorrecta en el caso de que no se

[20] Todorov (1970/1975), Finné (1981), Blüher (1985). Especialmente este aspecto y el confirmar la característica de lo fantástico en una ambigüedad estructural de principio demuestra que el trabajo de Wünsch no aporta nada nuevo en el contexto de la definición teórica de lo fantástico o del concepto de realidad ni tampoco respecto de la estructuración y empleo del conocimiento cultural si se le compara con los trabajos de Vax, Suvin, Todorov y Blüher, Titzmann, Lotman y con el no mencionado Höfner. El aporte de su trabajo radica en una clara, limpia y brillante discusión realizada en base a premisas argumentativas dentro del contexto de la teoría de la ciencia analítica (como ya lo había desarrollado Titzmann en 1977 para la ciencia literaria y el análisis de textos literarios), distiguiendo diferentes niveles de discusión y argumentación que le permiten evitar formulaciones intuitivas y confusas tan típicas dentro de la discusión de este género, reemplazándolas por un discurso científico, de lo cual Wünsch (1991: 9-10, passim) está plenamente consciente. Pero, sin lugar a dudas este trabajo representa en punto de claridad, un valioso aporte a la teoría de los géneros ya que demuestra que problemas genéricos se pueden tratar en forma sistemático-científica y fructífera y que no es un problema tan sólo histórico.

quiera apuntar a la autorreferencialidad del trabajo literario, sino a la irrupción de un acontecimiento sobrenatural, ya que éste "no se da en la experiencia de la realidad normal" y por esto "no tiene ningún lugar". Aquí, al parecer, se confunde el estatus sobrenatural de un acontecimiento con el contexto narrativo en el cual se da este acontecimiento. No es que la literatura fantástica sea antimimética, sino que *un acontecimiento particular*, un elemento de ella lo es. Además se debería al menos diferenciar cómo un acontecimiento sobrenatural está constituido: ¿se trata de un acontecimiento inexplicable que en el contexto de una cultura aparece como aceptable, en cambio en otra como inaceptable? (cfr. también Lotman 1973 y Höfner 1980). ¿Está modelado este acontecimiento, a pesar de su extrañeza, según postulados plausibles de una cultura determinada o se trata de algo fuera de esa cultura? También lo mundos lejanos con sus raras criaturas de *Science Fiction*, por ejemplo, están concebidos según nuestro modelo del mundo. Con esto quiero decir que esas criaturas y objetos no pueden ser pensados sin ser reducidos a lo existente y a lo imaginable. Por esto, los acontecimientos de la literatura fantástica irrumpen en nuestro mundo cotidiano, sin importar cuánto se desvíen de nuestra concepción del mundo. Se dejan definir como 'sobrenaturales' solamente en el contexto de un mundo natural. Aquí coinciden las posiciones de Castex (1951/$^{\beta}$1968); Schneider (1964); Caillois (1965); Todorov (1970/ 1975); Vax (1970); Jacquemin (1975); Suvin (1979); Finné (1980); Marzin (1982); Cersowsky (1983); Wörtche (1987); Wrigth (1989) y Blüher (1985) en la médula definitoria de lo fantástico: Se trata de una paradoja en cuanto elementos accionales fantásticos se confrontan con una representación de la realidad ilusionista o mimética que contradicen a una lógica de la verosimilitud radicada en el sistema cultural. El subtipo textual 'literatura fantástica' es por esto naturalmente de carácter mimético, aunque no se trata de una mímesis total, ya que el mundo cotidiano con su constelación de normas es cuestionado en sus principios fundamentales. Lo fantástico excluye sólo momentáneamente el principio de la realidad con la excepción de lo 'fantástico extraño' y lo 'fantástico-maravilloso'. Esto significa que en todos los otros casos lo fantástico se define según conceptos de la realidad y regularidades de la norma cotidiana o de un conocimiento cultural determinado. Precisamente lo fantástico puro se puede definir a través de conceptos de la realidad y sus regularidades en ambos campos – realidad e irrealidad – quedan presentes, lo cual es confirmado también por Wünsch (1991: 36. Mi traducción.):

> Si al acontecimiento fantástico le pertenece la presencia de un clasificador de la compatibilidad con la realidad, luego cada texto que contenga un acontecimiento fantástico necesariamente construirá la oposición de dos mundos, de uno compatible y de otro incompatible con la realidad.

También Todorov (1970/1975: 149-150) hace hincapié en el criterio de la mímesis cuando señala que:

> Le lecteur et le héros [...] doivent décider si tel événement, tel phénomène appartient à la réalité ou à l'imaginaire, s'il est ou non réel. C'est donc la catégorie du réel qui a fourni sa base à notre définition du fantastique. [...]. Loin donc d'être un éloge de l'imaginaire, la littérature fantastique pose la plus grande partie d'un texte comme appartenant au réel, ou plus exactement, comme provoqué par lui, tel un nom donné à la chose préexistante[21].

La realidad se puede definir solamente a través de la mímesis, a través de la imitación del sistema texto-externo 'realidad' en relación con un concepto de la realidad 'Q', de una cultura 'Y', en una época 'X'. Por esto, propongo entender el término de 'mímesis' como 'imitación de una unidad cualquiera '**x**' (siendo posibles diversos sistemas referenciales tales como la realidad, libros, etc.) y reservar el término 'antimimético' para una literatura autorreferencial o para aquélla donde domine este tipo de referencia. En este caso es en un *comienzo* indiferente cómo se ha venido definiendo históricamente el término de 'mímesis' ya que 'mímesis' sólo quiere decir 'imitación', y la forma en la que la imitación se pone en práctica – ya sea la acción mimética compatible con una concepción de la realidad o de la experiencia cotidiana o incompatible con ella –, es algo que está supeditado a variabilidades histórico-pragmáticas primeramente, sin ser ello en primer lugar un problema de la imitación. Además no alcanzo a comprender – especialmente en el contexto de la construcción teórica-estructuralista – por qué Wünsch (1991: 23) excluye el nivel narratológico-pragmático que es parte del término mímesis desde la *Poética* de Aristóteles, argumentando que en la literartura fantástica se trata primeramente de fenómenos que se dan en el nivel de la historia y que por esto deben ser definidos solamente en este contexto. Especialmente el estructuralismo demostró que la división hermenéutica entre 'contenido' y 'forma' no tenía mayor sentido porque ambos niveles se acuñan recíprocamente y están semantizados, son parte de la producción de sentido, de tal forma que de un tema se derivan diversas interpretaciones si se narra de diversas formas. Si en la literatura fantástica un personaje o un yo-narrador o un "clasificador" son necesarios para determinar el estatus de los acontecimientos inexplicables; si para la clasificación del subtipo textual de lo fantástico el nivel de la narración actúa como criterio distintivo, por ejemplo cuando "el discurso de los personajes constituyen la parte más importante del texto como en el caso de la situación narrativa en primera persona, o en el caso de la constitución de un marco no-narrativo del cual se desprende la situación narrativa para la 'historia'" (Wünsch *ibid.*: 16), luego me pregunto una vez más por qué razón se excluye el nivel de la representación.

[21] Cfr. también Penning (1980/$^{\beta}$1985: 40).

1.2. Borges, lo fantástico y la crítica

La literatura de Jorge Luis Borges es una de las expresiones fudamentales y una de las más importantes de la cultura y literatura latinoamericana y de la cultura y literatura occidental del siglo XX. A pesar de todo dudo de la opinión de Carlos Fuentes (1969: 25-26) – compartida también por otros tantos – según el cual Borges ha sido central para el desarrollo de la literatura latinoamericana. Más bien tengo la impresión de que se trata de darle a Borges, *a posteriori*, el reconocimiento que merece y que Latinoamérica por mucho tiempo calló. Uno de los problemas radica en que Borges siempre representó algo de por sí, fuera de las características y tendencias imperantes de su tiempo[22]. Esta constatación es relevante en la medida en que hoy en día se consideran 'lo real maravilloso' y el 'realismo mágico' como parte integral del subtipo textual fantástico, pero que según mi opinión poco o nada tienen que ver con la teoría y práctica de esta estética como se da en Carpentier y en García Márquez. Y para complicar las cosas aún más se considera a Borges el padre de 'lo real maravilloso'[23]. La posición más osada y errónea es sostenida por Menton (1982: 411-426), quien califica los textos de Borges como 'mágico-realistas'. Su trabajo al respecto contiene dos problemas fundamentales: uno, que el crítico no explica lo que entiende o lo que se puede o debe entender bajo 'realismo mágico' ni bajo literatura fantástica. Él reemplaza, o mejor dicho evita, una descripción estructural de estos dos subtipos textuales por medio de ejemplos provenientes de la literatura y de la historia del arte. El segundo problema consiste en que sus propios criterios definitorios, así la atribución de las "narraciones auténticas" al 'realismo mágico' y "las narraciones ensayísticas" a lo fantástico (*ibid.*: 417), no solamente son difusos y no son explicados, sino que además no se

[22] Las siguientes palabras de Borges (1985: 20) confirman mi opinión: "Yo perdí mi vida de lector el año 1955, y resolví releer a los clásicos, a mis clásicos mejor dicho, ya no sé nada de lo que ha pasado con la literatura contemporánea, ni española, ni argentina, ni ninguna otra. Soy hombre del siglo XIX. No sé por qué la gente cree que soy moderno. Yo no me siento moderno. Yo me siento bastante perdido". Sería provechoso para cualquiera la atenta lectura del trabajo de Rodríguez Monegal (1976: 188-189) en relación con el trato y con los juicos de valor que se le han dado a Borges en Argentina, en Latinoamérica y en la crítica literaria. En éste se demuestra que la *nouvelle critique*, a pesar de mi crítica a ésta por no haber confesado abiertamente su deuda con Borges (A. de Toro 1995a), hizo un importante aporte a la interpretación de la obra del autor argentino por el contrario de lo que la ciencia literaria de origen latinoamericano fue capaz de aportar; cfr. también el libro de Alicia Jurado (1964) que me parce de gran actualidad.

[23] Vid. Menton (1982: 411-426) y los artículos de Rodríguez Monegal (1955; 1975; 1976), en el cual ambos autores se ocupan de esta relación y la rechazan en forma convincente. En un artículo Rodríguez Monegal considera el trabajo de Ángel Flores (1955: 187-192), que es el primero en postular a Borges como el fundador del 'realismo mágico', como el producto de una "imaginación indocumentada" (R. Monegal 1976: 177) a lo cual no tenemos nada que agregar.

ajustan a sus aplicaciones. En el correr de la argumentación (*ibid.*: 418), el autor debe confesar que en el caso de "El jardín de los senderos que se bifurcan", determinado por él como perteneciente al 'realismo mágico', también existen pasajes ensayísticos. Irritantes son además todos aquellos pasajes en ese trabajo en el que las supuestas explicaciones al fin son 'inexplicaciones' y constantemente se emplean como definiciones, así el ejemplo siguiente: "the story may be better understood in terms of the world view as stylistic traits of Magic Realism" (*ibidem*). Lo que sí nos aporta el autor es un escuálido intento de definir el 'realismo mágico' como la representación de un mundo cotidiano en el cual de pronto ocurren cosas que provocan la admiración del lector. Esta definición – que es completada con la teoría cultural de corte psicoanalítica de Jung – es equivalente con aquélla de Todorov. Menton recurre constantemente a Todorov, mas sin mencionarlo ni una sola vez directamente. Por esto es aún más admirable que Menton use la definición de lo fantástico de Todorov para distinguir el subtipo textual del 'realismo mágico' del subtipo textual fantástico.

Lo que Menton y alguno de sus seguidores han dejado plenamente sin considerar al aplicar el término del 'realismo mágico' a Borges es que en los textos del 'realismo mágico' el momento mágico es experimentado por los personajes como algo cotidiano y, por el contrario, el mundo tradicionalmente cotidiano como maravilloso (cfr. A. de Toro 1986: cap. 2.I).

Otro aspecto histórico-estético se refiere al hecho de que precisamente 'lo real maravilloso' o el 'realismo mágico' es lo que unió a un grupo de autores latinoamericanos tales como Asturias, Carpentier, Fuentes, Sábato y García Márquez, al que Borges no perteneció. Esto no fue posible cronológicamente, ya que Borges había escrito y publicado sus dos ciclos de textos, *Ficciones* y *El Aleph* entre 1937 y 1945, mientras que la estética de 'lo real maravilloso' o del 'realismo mágico' fue desarrollada en la segunda mitad de los años 50 por Rulfo y Carpentier (sin olvidar a Asturias). Se podría argumentar que también esta estética fue anticipada por Borges, así como yo he sostenido que Borges anticipó la postmodernidad y que es un postmoderno *par excellence*, a pesar de que yo mismo haya posicionado a la postmodernidad a fines de los 50 o a comienzo de los 60. En cualquier caso, entre ambas argumentaciones existe una diferencia fundamental: la estética de 'lo real maravilloso' o del 'realismo mágico' se diferencia de tal forma de lo que ocurre en la obra de Borges y de su escritura, que resulta realmente absurdo hacer una comparación semejante, por esto, me conformo con esta observación y aconsejo consultar los trabajos de Rodríguez Monegal (1975: 25-37), de Jara Cuadra (1970), de Janik (1976) y la investigación internacional sobre Borges. El atento lector llegará seguramente a la misma conclusión de que la escritura de Borges no es afín a 'lo real maravilloso' o al 'realismo mágico'.

Bioy Casares (1940/²1996: 9-15; 1972: 222-230) propone en su ensayo introductorio a la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 una serie de cri-

terios para la definición de lo fantástico que resulta central para nuestra argumentación. Bioy cita a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Borges en relación con diferentes tipos de *plots* fantásticos. Este texto es caracterizado como "fantasía metafísica" (¡y no fantástico!) y es clasificado como "un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción [...] [y que está destinado a] intelectuales, estudiosos de la filosofía, casi especialistas en literatura" (1940/²1996: 14). Sin embargo, en el prólogo a la primera parte de la colección de *Ficciones*, titulada "El jardín de senderos que se bifurcan", Borges mismo clasifica a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Pierre Menard, autor del Quijote", "Las ruinas circulares", "La lotería de Babilonia", "Examen de la obra de Herbert Quain" y "La biblioteca de Babel" como "fantásticos". El texto de "El jardín de senderos que se bifurcan" es calificado como "policial", es decir, como una narración de detectives o algo similar. Además, Borges considera que todas las otras narraciones del volumen de *Ficciones*, como aquéllas reunidas en la segunda parte bajo el título de "Artificios", "no difieren de las que forman el anterior" (*OC* I: 483). En *El Aleph* no existe un prólogo, pero en el epílogo se clasifican todas las narraciones como "fantásticas" (*OC* I: 629).

En el ensayo de Borges, "El arte narrativo y la magia" de 1932, como en el prólogo que escribe a *La invención de Morel* de Bioy Casares, obtenemos varias observaciones con respecto al estatus de lo fantástico. Ambos textos de Borges fueron magistralmente comentados, analizados e interpretados por Rodríguez Monegal (1976), de tal modo que me puedo limitar a algunas observaciones básicas. Opino con Rodríguez Monegal que Borges rechaza un tipo de literatura realista y psicologizante oponiéndose a la literatura fantástica. Rodríguez Monegal entiende '*arte*'/'*artificio*' bajo el término 'fantástico' (cfr. también A. de Toro: 1992/²1995; 1994; 1995). La literatura es entendida como algo conscientemente fabricado, cuya finalidad no es imitar. El punto medular de esta interpretación de lo fantástico es la negación tanto de la realidad como sistema de referencia, y con esto la negación de la causalidad, como de las coordenadas espacio-temporales, lo cual Borges, en su prólogo a la obra de Bioy Casares y en conexión a su ensayo "El arte narrativo y la magia", nuevamente confirma. 'Lo fantástico' equivale para Borges a *ficcionalidad*, a *literariedad*, es decir, a *literatura*. Esto lo ha reconfirmado Borges claramente en una entrevista del año (Borges 1985: 18) [24]. Aquí Borges afirma algo que ya había expuesto en su conferencia de 1945 en Montevideo con el título "La literatura fantástica" [25] y que se encuentra nuevamente en "La flor de Coleridge" y en "Magias parciales del Quijote": "Podría decirse que la literatura fantástica es casi tautológica, pero toda literatura es fantástica" (*ibid.*) [26], con lo cual establece sin lugar a dudas una homología entre lo 'fantástico = literatura/ficción'. En esta definición no tiene ninguna importancia si los acontecimientos son de orden sobrenatural o no (cfr. también sus observaciones sobre Wells y Kafka, *ibid.*: 25): éstos no son realistas en el sentido que especialmente tiene este término en el siglo XIX. Lo expuesto queda definitivamente claro cuando Borges sostiene: "La segunda parte del Quijote es deliberadamente fantástica; ya el hecho de que los personajes de la segunda parte hayan leído la primera es algo mágico, o al menos lo sentimos como mágico" (*ibid.*: 18), concluyendo una página más abajo que "la literatura es esencialmente fantástica" (*ibid.*: 25). Como sabemos, Borges se ocupó intensamente del *Quijote* [27], y la parte aquí comentada por Borges se lee con el transfondo de la novela 'picaresa'. Ginesillo de Pasamontes (uno de los condenados a galera) le cuenta a Don Quijote y a Sancho Panza que está escribiendo su vida y aventuras bajo el título *La vida de Ginés de Pasamonte* en la tradición del *Lazarillo de Tormes*.

Cervantes establece un paralelismo entre vida *in actu* y la escritura de esa vida, deconstruye paródicamente el subtipo textual 'verista' que pretende representar la vida tal como es. Así, Cervantes establece otro paralelismo entre Don Quijote y Sancho que son confrontados con su propia historia. El bachiller Sansón Carrasco informa a Don Quijote y Sancho Panza (en la Segunda Parte, capítulo II-IV), que su historia ha sido publicada en un libro con el título *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, es decir, tenemos una duplicación de dos obras. De pronto han pasado los personajes de imaginarios a reales. Lo que comenzó como ficción se transformó en un libro. Para Don Quijote y Sancho Panza el libro sobre sus aventuras es parte de la historiografía. Los dos héroes se transforman en 'lectores' de su propia historia y discuten con Sansón Carrasco pasajes incorrectos y falsos del cronista. Sansón Carrasco interviene enseñándo-

[24] Mignolo (1985: 481-486) partiendo de los mismos textos que Rodríguez Monegal sotiene la misma tesis. De allí que llama la atención que Mignolo no cite este trabajo aparecido en el año 1976 en la tan conocida, reputada y difundida *Revista de Literatura Iberoamericana*. Además se encuentra semejante equivalencia entre literatura y lo fantástico también en Todorov (1975: 149) para quien repesenta una característica del canon de lo fantástico del siglo XIX. Luego de la evidente observación que el cuestionamiento de los límites entre la realidad y lo maravilloso sólo puede tener lugar *en la* literatura, considera el genéro fantástico como la "quinta esencia" de la literatura. El cuestionamiento – agrega – "es típico de toda literatura", mas en la literatura fantástica esto es fundamental. Quisiera recordar otra vez la diferencia entre mi posición y la de Todorov: según mi interpretación, Borges abandona el género fantástico porque él define lo fantástico como literatura y así hace explotar la extensión e intención del término, esto se basa en el hecho de que Borges se deshace de la categoría de la ficción como mímesis y usa los signos como sistema de referencia o *hace como* si se refiriese a otro tipo de signos. Todorov mantiene, por el contrario, la oposición 'realidad vs. ficción' en el sentido tradicional de la mímesis y en este sentido es natuaralmente cualquier ficción algo inventado y así potencialmente fantástico.

[25] Para los detalles véase Rodríguez Monegal (1976: 185ss.).

[26] Cfr. epígrafe al comienzo del trabajo. Una posición similar o quizás idéntica se encuentra en Jehmlich (1980/²1985: 23-24) siguiendo a Scholes/Rabikin (1977:169).

[27] Borges (*OC* I: 444-459; 667-669; 799): "Pierre Menard Autor del Quijote"; "Magias parciales del Quijote"; "Parábola de Cervantes y de Quijote".

les que el poeta debe narrar la historia como "si ésta hubiese occurido de esa forma" y no "como ésta ha ocurrido realmente", ya que eso es tarea de los historiadores. Es muy fácil reconocer que Sansón Carrasco está citando la *Poética* de Aristóteles y que trata la relación entre realidad y ficción (la verosimilitud).

En "Tlön, Uqbar Orbis Tertius", los *brönir*, provenientes del planeta imaginario Tlön, irrumpen en la "realidad de la ficción". En Cervantes, los grafemas saltan de la ficción a lo real, en Borges se trata de objetos, signos (letras del abedecedario de Tlön). Por otra parte, *Don Quijote* proviene de las novelas de caballerías, una obra ficcional tiene su *origen* en obras ficcionales. El origen del origen de Tlön se deriva de un artículo de una enciclopedia en la cual se describe el país de Uqbar. He aquí la ruptura, la diferencia con Cervantes: ¡la enciclopedia es inexistente! Los autores proceden de forma análoga, pero a la vez diferente y la diferencia radica en la actitud frente a y en el resultado del trato que le dan a la relación realidad/ficción. Mientras Cervantes considera ambas unidades como problemáticas y por esto dignas de un sujeto, este binomio no representa ningún problema para Borges. Mientras para Cervantes la pregunta de si la realidad se puede captar en escritura se encuentra en el centro de su reflexión, esta pregunta no tiene lugar en el pensamiento de Borges. Mientras Cervantes fracasa al querer dar una respuesta al problema, debido a la complejidad de la realidad de su tiempo que se caracterizaba por cotingencia (cfr. Weich 1989: 95ss.; 159 y passim), Borges se queda en su mundo de signos, ya que los libros establecen solamente referencias con signos y no con otros sistemas. Por esto Borges considera *a Don Quijote*, y con éste a toda la escritura (literatura) como ficcional, en su terminología 'fantástico (a)'.

Con respecto a la clasificación de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" divergimos de Erdal (1998: 134, nota 25, a pesar de convergir en aspectos fundamentales, vid. más abajo), en cuanto ella considera este relato como uno de aquellos "que mantienen la oposición 'natural/sobrenatural' [...] relatos éstos en los que lo fantástico contrasta con el mundo cotidiano que enmarca al fenómeno". Según mi lectura lo cotidiano (el encuentro de Bioy/Borges y la búsqueda de la cita en el tomo correspondiente de la enciclopedia imaginaria) no se opone al descubrimiento de la cita y del mundo que allí emerge, no hay una tematización de estos dos mundos como conflicto. Al descubrirse la cita desaparece el "mundo cotidiano", Borges y Bioy se diluyen, lo que queda es Tlön y sus objetos. Los mismo sucede en "El milagro secreto", también mencionado por Erdal bajo lo fantástico tradicional. Otra cosas es el caso de "El Aleph" – como indica la autora –, más también aquí no hay un confrontamiento entre el mundo cotidiano y lo maravilloso, más bien problema del narrador Borges es uno semiótico ya que el narrador menciona su desesperación no en relación a describir el contenido de lo visto, sino de su traspaso a la escritura que menciona como el "centro de mi relato" (*OC* I: 624). El conflicto se da claramente entre percepción y escritura, donde lo percibido es indescribible y en particular por el conflicto (he aquí el verdadero conflicto, el "centro del relato") entre lo simultáneo de la percepción/visión/ revelación y la linearidad de la escritura (*ibid.*: 625).

Cervantes no se ocupa del estatus de su escritura, si ésta es fantástica o no, sino que trata de liberarse del poder de la mímesis y de la verosimilitud; lucha todavía con la realidad, pero toma modelos literarios como sistema de referencia para la controversia con ella. Cervantes inaugura el debate que luego en la Época Moderna Sterne, Fielding y Diderot continuarán, esto es, la discusión sobre la oposición entre 'realidad vs. ficción'. En este caso no se trata de la oposición 'realidad vs. sobrenatural', sino de un problema epistemológico-literario. Cervantes tampoco explica cómo sus imaginados y fantasmagóricos personajes de pronto se transforman en reales, en personajes serios, dignos como tema para la historiografía. Cervantes se desprende de la oposición 'realidad vs. imaginario' a través de la no-explicación: la irrupción de la historiografía en la realidad queda como adivinanza.

La comparación con Cervantes ha querido contribuir a explicar que Borges bajo el término 'ficción', entiende un trabajo textual antirreferencial y de ninguna manera construye una oposición cuando define 'ficción' en el sentido de 'lo fantástico'. Esto lo vemos claramente cuando Borges, en su conferencia sobre "La literatura fantástica", menciona categorías distintivas para la definición de lo fantástico tales como "el libro en el libro", "la contaminación de la realidad a través del sueño", "el viaje en el tiempo" y el "doble". Mas, en la entrevista de 1985, se resiste a definir 'lo fantástico', dejando este término a la deriva: "Todo es posible [...] no sé, por ejemplo, en el caso de Wells tenemos un hecho fantástico entre muchos hechos cotidianos; en cambio en el mundo de Kafka no, todo parece fantástico. Todo puede ensayarse, pero lo importante es que el resultado sea feliz" (Borges 1985: 17). Lo más importante para Borges son la *imaginación* y el *sueño*. Como respueta a la pregunta que "Arthur Machen [...] afirma en su libro, *Los tres impostores*, que la función del hombre de letras es inventar una historia maravillosa y contarla de una manera maravillosa" (*ibid.*), Borges afirma "que lo importante es soñar sinceramente, creo que si no hay un sueño anterior la escritura es imposible. Yo empiezo siempre por soñar, es decir, por recibir un sueño" (*ibid.* y 22) antes de escribir.

La conferencia de Borges de 1945 y la aquí citada entrevista de 1985 corroboran la opinión de Borges sobre el *Quijote* y que la literatura fantástica sea la más antigua y la realista la más joven (Borges 1985: 25). Pero entre ambas existe una diferencia en la función que Borges le atribuyó a lo fantástico en ese entonces: él considera la literatura fantástica "[...] 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"[28]. Los

[28] La cita se encuentra en Rodríguez Monegal (1976: 188).

procesos y estados emocionales representan percepciones subjetivas de cierta forma místicas. A la pregunta que si él ha sido influenciado por la mística, Borges responde, en la entrevista mencionada, que casi no la ha leído, exceptuando al iluminsita Swedenborg, a Blake y algo de los sufíes, lo cual naturalmente es una gran ironía de Borges ya que uno de sus temas más apreciados era la mística.

2. *La negación de lo fantástico. simulación rizomática o el 'azar dirigido'*

2.1. La eliminación o la despedida de la mímesis

En diversos trabajos que he publicado sobre Borges desde 1990 (por ejemplo, 1990: 71-100; 1992/²1995: 145-184; 1994: 5-32; 1995; 1995a: 11-44), me he ocupado de describir cómo Borges inaugura un nuevo paradigma en la literatura del siglo XX o que al menos tiene una participación decisiva en ella. Este nuevo paradigma lo he visto y lo veo fundado en una concepción literaria que conoce dos actitudes primordiales: una consiste en que Borges no considera el trabajo literario como una 'mímesis de la realidad' (y es indiferente qué definición le dé la crítica), y así su literatura nada tiene que ver con realismo. Borges postula más bien el trabajo literario como 'mímesis de la literatura/ficción', en el sentido de un juego con referencias literarias, en un entrelazamiento de relaciones que aparecen como intertextualidad. Borges cita la tópica oposición de 'realidad vs. ficción/mímesis de la realidad' para luego reemplazar el término 'realidad' por 'mímesis de la ficción/literatura vs. literatura', con lo cual queda claro que el mundo, la realidad está constituida por signos. El autor se desliga así de la categoría ontológica de la 'realidad'.

La segunda actitud primordial representa una radicalización de la primera en cuanto la oposición 'mímesis de la ficción vs. literatura', como condición del trabajo literario, también es reemplazada por una oposición de mayor transcendencia: 'mímesis de la ficción/literatura' vs. 'pseudo-mímesis de la ficción/literatura'. El término 'realidad' ha sido entonces reemplazado por el de 'mímesis de la ficción/literatura' y el término 'ficción' por el de 'pseudo-mímesis de la ficción/ literatura'. Con lo expuesto no solamente cuestiono y niego la presencia de lo fantástico en gran parte de la obra de Borges, sino también aquélla de la intertextualidad que le es tan afín a Borges, como se cree comúnmente. Los textos de Borges – podemos aceptar – establecen en el mejor de los casos relaciones con otros textos, pero no con la realidad. Ésta aparece solamente como cita y cuando es evocada, proviene de otros textos. La relación con otros textos es aparentemente *intertextual*, si bajo este término entendemos una *práctica intertextual* como la definen Genette (1982) y la crítica en general (Lachmann 1982; Pfister/Broich 1985). Borges confiesa solamente que crea sus textos partiendo de otros textos (*Als-Ob-Prinzip*), pero él no *practica*

la intertextualidad, ya que el 'pretexto' [29] no es usado como tal en forma *contextual*, además Borges *inventa/imagina* textos. La literatura de Borges es un gran 'simulacrum', es hiperreal (vid. más abajo) porque en su discurso los límites entre realidad y ficción no existen. Semejantes límites – si es que aún existen – se encuentran solamente entre los libros y también en este caso son diluidos por Borges. Esto está representado en forma ejemplar en "Pierre Menard, autor del Quijote". La literatura es instalada en el lugar de la realidad, ella *es* realidad, ella *hace* realidad, y por esto es hiperreal.

La aclaración del estatus ontológico y epistemológico del discurso borgeano es esencial para el trato del fenómeno de lo fantástico, que considero como inexistente en una buena cantidad de sus textos. Lo fantástico es *citado* por Borges (así como *cita* los procedimientos intertextuales), *simulado*, pero no *practicado*, sino relativizado y literarizado, pasa a ser un tema de la literatura. En el caso de Borges estamos constantemente lidiando con una literatura de tercer grado, con un sistema modelizante ternario (si consideramos, siguiendo a Lotman, como sistema primario la realidad, como secundario el arte y finalmente la literatura como tercer sistema), con una literatura que se funda en signos autorreferenciales que se desligan de toda mímesis y trasciende en el nivel del pensamiento puro, hasta el no-pensamiento de la percepción pura.

Muchas citas en los textos de Borges se descubren como estructuras generales motivantes. A menudo, éstas se encuentran sin ninguna (o en una limitada) relación con las otras o en una débil relación con el nivel significante de los textos. El 'pretexto' no es introducido en el campo semántico, muy por el contrario, por lo general ese texto lleva a otros semantemas o estructuras significantes o se concretiza en meros significantes. Lo que sí relaciona a Borges con los autores citados es una afinidad intelectual y de allí resulta una similitud discursiva que se caracteriza por ocuparse de textos eclécticos, fragmentarios y esotéricos; por una mezcla entre diletantismo y erudición, entre lengua coloquial y científica, entre juego y metafísica, entre ficción y ciencia, etc. En mi trabajo "El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)" (1992: 145-184) creo haber demostrado que Borges se refiere al fin siempre a textos, o dicho de otra forma toda narración se concretiza en libros que aparentan representar la realidad. En mis trabajos siguientes "Borges y la 'simulación rizomática dirigida': percepción y objetivación de los signos" (1994: 5-32) y "Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault" (1995: 243-259) describí que los 'pretextos' empleados por Borges no contribuyen a la interpretación porque no están conectados ni semántica ni pragmáticamente con el

[29] Según mi definición en de A. de Toro (1992).

'posttexto'. Dos breves ejemplos pueden ilustrar estas dos afirmaciones. Primero uno con respecto a la realidad aparentemente representada. El relato "El sur" es bien conocido. El relato gira en torno a Dahlmann, un argentino de origen alemán quien tiene una idea romántica de sus antepasados argentinos; gira también en torno a una pampa literarizada a través de la lectura de las *Mil y Una Noches*, de *Martín Fierro* y de *Paul et Virginie*. El relato comienza cuando Dahlmann se apresura, ansiosa e impacientemente, a llegar a su departamento para leer una nueva edición de las *Mil y Una Noches* de Weil. En vez de esperar el ascensor sube a grandes pasos y se golpea la cabeza contra la punta de una ventana abierta, hiriéndose una ceja. A consecuencia del percance, Dahlmann cae en un estado de delirio producido por la fiebre, provocándole visiones provenientes de las *Mil y Una Noches* y del *Martín Fierro*. Su situación es tan precaria que se interna en una clínica. No sabemos si muere o no, solamente sabemos que se "cree en el infierno" y que, con las *Mil y Una Noches*, el *Martín Fierro* y *Paul et Virginie* en mano, emprende un viaje a la región de sus antepasados, a través del cual no solamente él experimenta una transformación, sino también el tren en el que viaja y el paisaje que recorre. Aquel lector que esperaba recibir una historia costumbrista es decepcionado, ya que se trata de un viaje a través de la literatura, de la transformación de literatura en imágenes. El viaje de Dahlmann al origen se descubre como un viaje a través de y con *Martín Fierro*, pero además como un viaje a la nada.

Este relato se podría considerar sin más como 'fantástico', según la definición de Todorov, si no estuviesen los libros de por medio, que deconstruyen y recodifican este subtipo textual. Decisivo es que la transformación que experimenta Dahlmann en su viaje al pasado[30] se nos revela como un viaje al infierno dantesco, el cual él, Dahlmann, quiere ignorar. Con la literatura quiere cubrir y borrar esta nueva realidad, lo fantástico:

> Acomodó en la red la valija; cuando los coches arrancaron, la abrió y sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de las Mil y Una Noches. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal.
>
> A los dos lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir.

[30] "También el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén; la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado" (*OC* I: 527).

> [...] vió zanjas y lagunas y hacienda[s], vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario.
>
> [...] Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector [...].
>
> Los de la otra mesa parecían ajenos a él. Dahlmann, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de las Mil y Una Noches, como para tapar la realidad (*OC*: I, 527-529).

Estos ejemplos demuestran que Dahlmann se encuentra en una mezcla entre sueño y modelos literarios o en una situación de impotencia. En los últimos minutos de su vida construye una historia como cumplimiento de sus deseos y nostalgia romántica (esto ocurre independiente de las tres posibles lecturas de las que habla Borges; cfr. Barnstone 1982), que se basa en modelos literarios canonizados. Precisamente la indicación que Dahlmann es incapaz de denominar la naturaleza y que él se vale de la literatura para poder describirla en una forma nostálgica, literarizada/ficcionalizada, romantizada e idealizada, muestra que se trata de un viaje *literario* a sus antepasados. Mientras las *Mil y Una Noches* ponen la esctructura laberíntica y los saltos entre los distintos niveles a disposición, el *Martín Fierro*, por el contrario, lo hace con una estructura heróico-aventurero-romántica, reemplazando la realidad por una hiperrelidad.

El segundo ejemplo lo tomo del prólogo de la sección "El jardín de senderos que se bifurcan" en *Ficciones* (*OC* I: 429), donde Borges cita a *Sartor Resartus The Life and Opinions of Herr Teufels dröckh* (1833/34) de Thomas Carlyle (1795-1881), una obra que según Borges representa un perfecto ejemplo de un autor que no solamente ha resumido y comentado libros, sino que los ha *simulado*. Borges escribe también sobre libros imaginarios, por ejemplo, *The Anglo-American Cyclopaedia*, donde como sabemos se encuentra un artículo sobre Uqbar y allí dentro, uno sobre Tlön, que es un planeta imaginado dentro de una cultura de lo fantástico. Si preguntamos qué hemos aprendido de la lectura del libro de Carlyle para la interpretación de estos relatos, tenemos que responder: nada. Algo semejante experimentamos con el mencionado Johannes Valentinus Andreae (1586-1654), quien en 1616 publica el libro *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459* en Estrasburgo, una obra totalmente ficticia que fue considerada seria y verdadera hasta el punto de someterla a un proceso por herejía. Borges le adscribe al teólogo de Württemberg la obra *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* (1641). Mientras el autor es real y a la vez un personaje histórico, la obra es imaginada como el relato "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". La obra escrita por Andreae no es citada por Borges, sino que el nombre del autor lo toma al parecer de De Quincey (1785-1859), *Writings*, vol. XIII (*OC* I: 433).

De hecho, en esa obra se encuentra un largo resumen sobre la persona y la obra de Andreae. Tampoco en este caso hemos ganado nada, o casi nada con respecto a la constitución tradicional de la significación. Lo que aprendemos se reduce a la banal constatación de que los autores y las obras citados por Borges pretenden reemplazar la realidad por los libros y además *simular* esos libros. Esto nos indica que Borges no procede intertextualmente, sino que "imita" la intertextualidad, hace como si emplease esos textos, nos parecen similares, pero no son reconocidos en su lugar originario. La pregunta es, por qué Borges procede de esta forma.

Si bien entiendo, la intertextualidad es el resultado de un principio de mímesis que consiste en que un postexto entra en diálogo con un pretexto, obteniéndose de allí un intertexto. Se toman determinadas estructuras estilísticas o semánticas [31]. De esta forma, Cervantes emplea las novelas de caballería para su *Don Quijote* como base dialogal-textual-hiperreal con una evidente y fuerte codificación. En este caso se puede describir en forma precisa con qué función se ha tomado un modelo determinado como referencia y cómo ha sido transformado. Mas también en las obras en las que constatamos solamente una actividad hipotextual, es decir, allí donde la dialogicidad literaria no es tan evidente, es posible describir, con claridad, el subyacente palimpsesto a través de un duro y paciente trabajo así como sus cambios funcionales durante el traspaso de un contexto a otro. Me explico: si hablamos de intertextualidad, debemos partir de un actividad mimética donde el procedimiento intertextual recurre a *sistemas débilmente o fuertemente codificados*, que a su vez pueden ser parcial o totalmente descodificados. Si no se parte del concepto de mímesis no podemos hablar de intertextualidad, ya que esta interacción no podría ser reconocida y de tal forma sería inexistente. No se trata pues de imitar todo un sistema o una cadena de sintagmas, ya que incluso pequeñas estructuras – por ejemplo, un lexema, un género (soneto) – tienen la fuerza de imitar o más bien de evocar todo un sistema o toda una tradición genérica. Para mí es importante la funcionalidad de semejantes estructuras y el valor de conocimiento de una dialogicidad intertextual semejante.

Borges cita de hecho una enorme cantidad de textos, por ejemplo en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", pero estas obras no se 'emplean' ni tampoco se 'usan' ni como un todo ni como parte en el nivel del objeto textual. Borges no le adjudica a las partículas citadas del pretexto en el post-texto un cambio de función sintagmático-semántico. Por esta razón no se produce un intertexto y, afirmamos, no se practica la intertextualidad – al menos como se ha venido definiendo hasta el momento –, sino que Borges *simula* la intertextualidad. Si la escritura de Borges no fuese otra cosa que una forma elitista del *l'art pour*

[31] Con respecto a estos términos, vid. A. DE TORO (1992/²1995: 145-184).

l'art, del juego literario – contra lo cual no tengo ninguna objeción – y si a esa escritura se le ganase cualquiera significación 'lógico-racional', luego tendríamos que preguntarnos por qué Borges *simula*. La respuesta la encontré en un nivel epistemológico, es decir, *más allá* de la literatura funcional, en el campo de los signos puros, esto es, en una idea del mundo como signos absolutos y de la literatura como un trabajo gnóstico-semiótico como resultado de un profundo escepticismo y de la conciencia que el mundo y la realidad no pueden ser captados, sino que son percepciones subjetivas y fragmentarias del mundo. Con esto Borges elimina el 'yo' como centro, se vuelca hacia la simulación y comienza a desarrollar un pensamiento rizomático. Esta postura de Borges alcanza incluso la calidad de un misticismo semiótico en el cual se literariza el discurso gnóstico, empleándose al mismo tiempo como un tipo de significación. De allí que *la* verdad *no pueda existir para* Borges, excepto como un significado vacío que va a la deriva, se desplaza, se pierde y diluye como en el relato "Undr" y "La escritura del Dios". La verdad se puede tan sólo prever o entrever por un minúsculo momento y se puede experimentar en una visión, en un sueño, en un trance místico y por esto no es transmisible. Al fin, Borges niega la posibilidad exclusiva del conocimiento científico (empírico/positivista o lógico) como ya Flaubert lo había hecho en el siglo XIX en su novela inconclusa *Bouvard et Pécuchet*.

Me parece como si la motivación literaria de Borges consistiera en el intento de literarizar y de convertir en signos esos estados de revelación. Este intento que se concretiza en un procedimiento literario lo he denominado 'percepción rizomática dirigida' que significa la representación de la dificultad de transmitir percepciones únicas, subjetivas a través de signos. Se trata de la transformación de la percepción en escritura:

> Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego y era [...] infinita. [...] Ahí estaban las causas y efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! [...] alcancé también a entender la escritura del tigre. (*OC* I: 598-599) [32]

Pero retornemos a nuestra pregunta inicial: ¿En qué relación se encuentra la argumentación desarrollada con lo fantástico? Lo fantástico se puede definir como una dialogicidad entre signos textuales y la realidad, o entre un

[32] Cito de "La escritura del Dios" en *El Aleph*.

subtipo textual que se entiende como fantástico y la tradición de la 'literatura fantástica'. La literatura fantástica es – como indicamos – un sistema mimético *par excellence*, ya que a través de procedimientos ilusionistas construye una realidad, un sistema que se define por medio de la confrontación entre acontecimientos inexplicables y la realidad. Esto tiene como consecuencia que *todos los textos* que son definidos con el predicado de 'fantástico' son de *naturaleza mimética*. Ahora bien, si Borges no produce una literatura mimética porque, como hemos demostrado, nunca o casi nunca se refiere a la realidad, y si la escritura de Borges simula la mímesis literaria, luego los textos de Borges no pueden ser, *per definitionem*, calificados de fantásticos. Borges se *deshace* de cualquier tipo de mímesis frente a la realidad o frente a la literatura y reemplaza este principio por el principio de la simulación de tercer grado, en el sentido de Baudrillard (1981), y de rizoma, en el sentido de Deleuze y Guattari (1976)[33].

Antes de ilustrar estas observaciones teóricas con algunos ejemplos es necesario aclarar algunos puntos. He reiterado que Borges se deshace de la realidad, esto, creo, es un hecho irrefutable[34]. Si esto es así, luego Borges puede difícilmente producir textos fantásticos porque a un buen número de textos le falta un término genérico determinante y constituyente: la REALIDAD, sin el cual la confrontación con el término 'sobrenatural' resulta obsoleta. Por esto no podemos clasificar los textos de Borges ni en lo fantástico puro, ni en lo maravilloso. Si retomamos los pares opositores expuestos por Todorov, donde el término 'ficción' se confronta a aquél de 'poético' y 'alegórico', ficción significa siempre una literatura de construcción referencial, al contrario de la alegórica o poética, es decir, al contrario de otra forma del procedimiento literario. Esta constatación nos obliga a reconsiderar nuestras propias oposiciones.

Indicaba que Borges reemplazaba la oposición binaria de 'realidad vs. ficción' finalmente por la de 'mímesis de la ficción' vs. 'pseudo-mímesis de la ficción'. Debo además aclarar mi terminología con respecto a mis publicaciones anteriores: en el caso de la oposición binaria 'realidad vs. ficción' debemos entender bajo 'ficción', en un primer momento, un tipo de literatura mimético-referencial. En el término 'mímesis de la ficción', 'ficción' significa una actividad antirreferencial y antimimética, es decir, autorreferencial. Si estamos de acuerdo con gran parte de la crítica que en los textos Borges bajo ficción no se entiende una referencialidad texto externa, sino escritura, y que literatura o literariedad para él significa 'lo fantástico', tenemos una profunda transformación del término fantástico como lo veníamos defininiendo y describiendo[35]. Genette (1964: 323-327) opinaba – con respecto a Borges – que erudición era una condición para el género fantástico moderno y Chiacchella (1987: 103), siguiendo a Genette, comparte este punto de vista.

En un aspecto fundamental difiero de Genette y Chiacchella: en que erudición esté aquí establecida como intertextualidad. Borges hace uso de su erudición, pero no solamente *simula* la intertextualidad, sino que además emplea el procedimiento del rizoma. Blüher (1992: 431-549) define la obra de Borges como "neofantástica" partiendo del fenómeno de la paradoja[36]; lo que tampoco es una gran ayuda para aclarar el problema por dos razones: la primera porque el término 'neofantástico' implica intencional y extensionalmente aquél de lo 'fantástico'. Se trata de un tipo de lo fántastico que funciona de otra forma que el del siglo XIX, pero que después de todo forma parte del subtipo textual de lo fantástico, de lo contrario sería errado el término de '*neo*fantástico', y éste es, precisamente, el caso de Blüher. En su libro sobre la novela corta francesa (1985: 208-273), éste desiste acertadamente de utilizar el término 'fantástico' en relación con el 'relato fantástico' del siglo XX por la sencilla razón de que la literatura moderna se distancia del género tradicional de lo fantástico; de igual manera procede con aquellas formas literarias que se desvían de la "realidad", calificándolas como relatos "psicológicos", "simbólicos", "surrealistas" o "antimiméticos", ordenando a Borges en esta última categoría, como ya he indicado más arriba. Al respecto un ejemplo: el descubrimiento del inconsciente y del psicoanálisis por Freud revela el *Es* ('ello') o el *Unbewußte* (inconsciente) como una experiencia real que se manifiesta como una dimensión más para la literatura que no es referencial y por esto se concretiza en una escritura antimimética y autorreferencial que nada tiene en común con el relato fantástico tradicional, ya que aquél parte de una referenciali-

[33] Baudrillard califica el discurso de Borges como una simulación de segundo grado. He tratado de demostrar que Baudrillard se equivoca en este caso, ya que en el caso de Borges se trata de una simulación pura; cfr. A. de Toro (1992/²1995; 1994; 1995; 1995a).

[34] Cfr. la siguiente aclaración de Borges en un entrevista: "Creo que un escritor o todos los hombres pueden pensar que todo lo que le ocurre es un *instrumento*, todos esos casos le han sido dados para un fin, y esto tiene que ser mi fuerte (o suerte) en el caso de un artista. Todo lo que le pasa ... las humillaciones, los bochornos, [...], todo eso le ha sido dado como *arcilla*, como *material* para su arte, [...] tiene que abrochar todo eso. Por eso yo hablé en un poema que el antiguo alimento de los héroes es la humillación, la desdicha, la discordia. Todo eso nos ha sido dado para que lo *transmutemos*, para que hagamos de las circustancias de nuestra vida cosas eternas (Video *Borges el eterno retorno*) (Las cursivas son mías)".

[35] Lem (1974: 112-114) es plenamente consciente de esta transformación de lo fantástico en la obra de Borges y del *novum* que ésta representa; conecta a Borges y a Kafka en este contexto como parte del "paradigma kafkiano" y como parte de una "nueva literatura fantástica" de esta época. Mas Lem no consigue – como habíamos indicado en la nota 8 – con su término de la "filosofía fantástica" determinar el estatus genérico-teórico y epistemológico del discurso borgeano. El trabajo de Blüher (1985: 531 y passim) adolece del mismo problema. Blüher reconoce (incluso en forma mucho más lúcida que Lem) lo nuevo en Borges, pero no alcanza una descripción de esta transformación y cae además en aporías; Jehmlich (1980/²1985: 26) y Penning (1980/²1985: 40) también le atribuyen a Borges una nueva dimensión a sus textos.

[36] Con respecto a mi interpretación de la paradoja en Borges vid. A. de Toro (1999b: 170-200).

dad mimética. Además, no alcanzo a comprender del todo la cualidad científica de esta definición de "neofantástico" cuando Blüher (1992: 531-532) afirma:

> Por el contrario, el relato neofantástico se caracteriza básicamente en que la totalidad del texto rompe desde un principio las normas de lo verosímil del discurso mimético, constituyendo lo fantástico en particular a través de procedimientos lingüísticos para la composición textual[37].

Si lo fantástico se define en el nivel de estructuras miméticas y narrativas, es decir, en base a la oposición de 'realidad vs. sobrenatural' – y al respecto hay consenso tanto en la crítica como en la opinión de Blüher –, luego la definición citada no puede ser para lo neofantástico, ya que ésta se despliega solamente en el nivel de los procedimientos literarios, es decir, no en el nivel del objeto textual, sino en el nivel metatextual, con lo cual nada tiene que ver con mímesis. Fuera de lo ya dicho, Blüher (*ibid.*: 532) agrega como una "de las características más importantes de la narración neofantástica [...] el empleo de la paradoja", un criterio que éste ya había considerado, en el libro mencionado, como una característica fundamental de la narración fantástica del siglo XIX (y no del XX).

Por las razones descritas, la definición de Blüher de "un nuevo género fantástico" o de lo "neofantástico" es arbitraria, imprecisa y se trata de una fórmula vacía, lo cual se ve a más tardar cuando Blüher (*ibid.*: 545-547) clasifica el relato de Borges "El sur" como una "paradoja neofantástica", a pesar de que allí no *hay paradoja* y que este relato – como "Pierre Menard, autor del Quijote" – se podría considerar, incluso, como un tipo clásico del relato fantástico. En "Pierre Menard, autor del Quijote" Blüher interpreta como paradoja algo absolutamente explicable, como lo es la transformación histórico-pragmática de la significación: cuando Menard reproduce aquella famosa fórmula de *Don Quijote* que reza 'la historia es madre de la verdad', una fórmula que Menard lee en el horizonte del conocimiento del siglo XX y en la obra de William James. Desgraciadamente Blüher interrumpe su análisis allí donde quizás se hubiesen podido nombrar algunas paradojas en la obra de Borges[38].

Más afín nos es el empleo ya mencionado que hace Alazraki del término 'neofantástico' que en su definición coincide en gran parte con nuestra posición frente a la obra de Kafka y Borges, distinguiéndonos en que yo no empleo el término por razones históricas. Una posición casi idéntica a la que habíamos porpuesto en A. de Toro (1992, 1994, 1995, 1998a) y que elaboramos en este lugar es la de Erdal (1998: 109-134) quien en su agudo trabajo califica las narraciones de Borges – partiendo del lenguaje y de explicaciones metaficcionales – como producto del lenguaje y relacionadas a la percepción calificándolas de "fantástico modernas", distinguiéndolas así del tipo de lo "fantástico tradicional". A pesar de divergir de los conceptos (un aspecto secundario), existe una gran convergencia en los criterios para la descripción de una buena cantidad de textos de Borges.

2. *Simulación rizomática y 'azar dirigido'*

2.1 Simulación rizomática o la literatura virtual de Borges

Respecto del término 'rizoma' se reconoce fácilmente que me baso en Deleuze/Guattari quienes lo describen en base a seis principios (la '*conexión*' '*heterogeneidad*', la '*multiplicidad*', la '*ruptura asignificante*', la '*cartografía*' y la '*decalcamonía*'; G. Deleuze/F. Guattari 1976: 11-34 y A. de Toro 1992/²1995; 1994) como un procedimiento *ad libitum* de proliferación, donde no existe ni centro ni origen, que niega y termina con dualismos tales como sujeto/objeto, yo/tú, y donde los diferentes elementos no son reducibles a un sistema superior. El rizoma permite la reunión de diversos sistemas (acontecimientos históricos, individuos, grupos sociales, teorías, etc.) en un lugar contiguo: las diversas formaciones funcionan ajerárquicamente. El pensamiento rizomático tiene la capacidad de 'desterritorializar' y 'reterritorializar' sistemas. En el concepto de rizoma no hay ni mímesis ni similitud, sino la conjunción de dos o más sistemas heterogéneos. El cocodrilo toma la forma de un tronco, no lo imita sino que "hace tronco con el tronco", es tronco y ocupa su lugar. A través de este proceso de 'mímicra' – término tomado de la biología, descrito por

[37] Con esto Blüher declara – sin quererlo – el final del género literario fantástico, ya que – y repito – lo "*neo-*" puede solamente existir en base a lo fantástico. La referencia a Freud y al psicoanálisis – que encontramos también en Todorov – confirma que una dimensión del individuo considerada como inexistente hasta el descubrimiento del *Es* por Freud se encuentra oculta, pero es igualmente una realidad. Partiendo de este hecho – si recordamos – Todorov (1970: 169) fundamenta el final de lo fantástico en el siglo XX: "[...] le psychoanalyse a remplacé (et par là même a rendu inutile) la littérature fantastique". Se unen a esta posición Penning (1980/²1985: 40) quien además menciona a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" como perfecto ejemplo para "esta nueva cualidad de la escritura". Ya Alazraki (1983: 15-80, en particular 75) como el primero emplea el término "neo-fantástico" en relación a la novela corta de Cortázar y lo precisa en (1990:30) definiéndolo como "metáforas epistemológicas", en el sentido de "nombrar lo innombrable".

[38] El trabajo de Blüher se reduce a un estudio tradicional de "fuentes" en el cual se ha propuesto demostrar que Borges está "influenciado" por Valéry y Kafka. Al parecer Blüher no ha asumido las consecuencias de la lectura del "Pierre Menard". Al tema de la paradoja se le dedica tan sólo media página. Concuerdo con la interpretación de Blüher que la obra de Borges se deshace de la mímesis e introduce procedimientos deconstruccionistas como lo he demostrado en varios trabajos (vid. A. de Toro 1992; 1993; 1994; 1995; 1999; 1999a). Al respecto de las supuestas paradojas de Borges vid. mi trabajo 1999b.

Lacan (1964: 85-96) y Bhabha (1994: 9) y aplicado por ellos al psicoanálisis y a la postcolonialidad respectivamente-, el cocodrilo le roba al tronco (a pesar de su desigualdad) su realidad para crear otra realidad: un tronco que es un cocodrilo, o viceversa, un cocodrilo que es un tronco.

Todo esto tiene mucho que ver con la realidad virtual y con la simulación que se establecen como realidad. Aquí yace un punto de conexión entre la teoría del rizoma y la de la simulación. Baudrillard (1981) entiende por simulación una realidad virtual, una realidad que no es la empírica y por esto no conoce ninguna referencia; se trata de una realidad inventada que reproduce aquéllo que no existe, la simulación consiste en una realidad virtual que se implanta como LA REALIDAD en sí, como HIPERREALIDAD:

> Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité: hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres –, c'est elle qui engendre le territoire et s'il fallit reprendre la fable (Baudrillard 1981: 10).

La simulación digital nos ofrece un buen ejemplo para la creación de una realidad virtual. En un programa de televisión, en el año 1996, en el canal alemán ARD se demostró en un reportaje sobre economía de la revista televisiva WISO semejante procedimiento. Un moderador se encontraba en un espacio vacío del estudio televisivo, donde solamente se podía ubicar en ciertos puntos que le estaban indicados. Después se proyecta un estudio de Maguncia que *simula* su nuevo espacio. El espacio vacío del estudio de Hamburgo se transformó en el estudio de Maguncia. Luego el periodista se "desplaza" digitalmente en un ascensor digital a una estación del metro. Sin embargo, el periodista no había dejado ni un segundo el estudio de Hamburgo. Todas las imágenes eran proyecciones computarizadas por ordenadores que se instalaban en vez de la realidad como realidad (el cocodrilo "hace tronco con el tronco").

Incluso se podría haber reemplazado al periodista por medio de una "comunicación interactiva", un tipo de comunicación que se ha desarrollado en forma fulminante en el medio de la pornografía. El peligro de esta técnica – cuyo desarrollo es imparable y promete ganancias sin límites – fue también tratado en ese programa. Éste consiste en que el mensaje (las noticias) puede ser manipulado en una forma infinitamente más radical y fácil de lo que hasta la fecha era posible con los medios de comunicación tradicionales. El problema se produce cuando el consumidor no alcanza a captar la manipulación. La realidad del mundo está amenazada por el reemplazo de un mundo digital-virtual. Por esto, Baudrillard (1981: 12-13) opina que la simulación es la eliminación de la referencia y que ésta es altamente libre y combinatoria. No se trata de una mímesis en forma de una parodia, sino llanamente del reemplazo de la

categoría ontológica de la realidad (*dissuasion du réel*). La simulación ofrece todos los signos de lo real, pero *de facto simula/reemplaza* (no reproduce). La simulación niega la diferencia entre realidad y ficción, entre verdadero y falso, entre origen y efecto, y elimina las relaciones causales, propagando el juego en forma radical. Este es precisamente el caso más común en la obra de Borges: una literatura virtual.

Este fenómeno es simple: existen signos que insinúan esconder algo, otros que simulan algo que no existe. El primer tipo representa la tradición de lo verdadero y de lo secreto, el segundo inaugura la época de la simulación (Baudrillard 1981: 16-17). El medio de transporte se transforma en mensaje (Baudrillard 1981: 41), con lo cual el medio *devora* el mensaje. La creciente cantidad de información reduce el contenido a cero.

2.2 El 'azar dirigido'

El término 'azar dirigido' lo he acuñado (A. de Toro 1987: 33-34) en relación con la obra de Robbe-Grillet y la música serial-aleatoria de Boulez. Mientras la música serial se caracteriza por la (pre)determinación de su material, la aleatoria se define como un procedimiento durante el cual los movimientos se determinan en forma general y algunos de ellos se liberan al azar. Boulez exige, en todo caso, una restricción de las posibles modificaciones en su implicación en la partitura. Así, a través de esta tensión, se introduce la "necesidad del azar" que Boulez llama el "azar dirigido".

La diferencia entre el término de Boulez y mi aplicación a textos de Borges consiste en que el primero hace oscilar este término entre una estructura abierta y una cerrada, mientras que este procedimiento en el segundo se realiza en base a una estructura rizomática, esto es, absolutamente virtual. De esta forma se literarizan y determinan sueños, visiones místicas, es decir, ellos son 'dirigidos'.

Frente a este procedimiento debemos realizar otra transformación o más bien una ampliación de nuestras oposiciones binarias, comentadas y definidas más arriba, que se refiere a la de 'mímesis de la ficción' vs. 'pseudo-mímesis de la ficción'. La pregunta que ahora debemos hacer es: ¿por qué Borges inventa y *simula* libros? Se nos ofrece como respuesta momentánea que Borges intenta expresar un proceso de percepción en el contexto de un 'sueño semiótico', es decir, de un sueño transcodificado con signos. Partiendo de esta reflexión, podemos construir una nueva oposición: la de 'pseudo-mímesis de la ficción' vs. 'percepción/sueño/experiencia mística'. Se trata de una transcodificación de significantes que no buscan significados o referencias, sino que se convierten en símbolo desesperado, en cifra de sueños que intentan comunicar aquéllo que solamente es posible vivir en la total subjetividad e intimidad de una experiencia virtual. En este contexto, aquella explicación de Borges recibe una central importancia: que el sueño debe *preceder* a la literatura, al acto

de escritura. Esta organización sígnica de los textos se encuentra en una tensión entre una apertura rizomática de la percepción ('azar') y el direccionismo o finalismo de la literatura que se manifiesta en la tríada semiótica y en la linealidad de la escritura[39].

Este procedimiento del 'azar dirigido' es lo que he llamado '*simulación* rizomática' y caracteriza actos literario-rizomáticos. También he calificado este tipo de literariedad "como el intento de recodificar signos que por su recorrido durante la historia han perdido su significancia irremediablemente (como es el caso en *Pierre Menard*)" (cfr. también Schulz-Buschhaus 1991: 390-391). Agrego que Borges va más allá de la literatura en cuanto éste alcanza el límite de lo pensable (por ejemplo en la clasificación de los animales en una enciclopedia china en "El idioma analítico de John Wilkins") o en cuanto libera a los signos del significado y los transforma en significantes místicos, mágicos y absolutamente virtuales, capaces incluso de evocar una revelación mística (así por ejemplo en "Undr")[40].

Las transformaciones operativas aquí presentadas se pueden resumir de la siguiente forma:

Oposiciones

'realidad' vs. ficción'

'realidad vs. ficción' vs. 'mímesis de la ficción'

'mímesis de la ficción' vs. 'pseudo-mímesis de la ficción'

Desintegración de las oposiciones

'pseudo-mímesis de la ficción' → 'actividad literaria rizomática-dirigida'

'percepción/sueño/experiencia mística'

RIZOMA/SIMULACIÓN/VIRTUALIDAD

3. *Resumen: Borges y la negación de lo fantástico*

Lo fantástico significa para Borges deshacerse de la realidad, como la literatura o la ficción por lo general se consideran como ilusionistas, él debe eliminar la realidad. Borges termina con el subtipo textual fantástico que según Todorov y Blüher se caracterizaba por una "paradoja texto interna" conectada a

[39] Con respecto al término 'azar' y Borges, cfr. Schulz-Buschhaus (1991: 390ss.) quien sostiene que Borges tematiza tanto el principio del azar como el de la necesidad (de lo impe-rativo) de un sistema.

[40] Este aspecto de que la escritura de Borges se encuentra "más allá de la literatura", en lo virtual, lo he tratado en extenso en A. de Toro (1999: 129-153, 1999a: 137-162).

una "representación ilusionista de la realidad" y a "elementos accionales fantásticos".[41]

Como los signos están preñados de significación, Borges tiene que re-escribirlos (usamos aquí un término de Lyotrad). En este intento Borges alcanza el límite del pensamiento, de lo pensable, de lo imaginable. Es así como Borges crea "monstruosidades lingüísticas" (Foucault), y *en ello radica lo fantástico* de su escritura, en un sentido semiótico-epistemológico. Lo 'fantástico' radica en su pensamiento y en los límites que él toca, radica en pensar aquéllo que él piensa y llevarlo al papel, lo cual, siguiendo a Foucault, creo haber reconocido[42]. Borges crea ese tipo de lo fantástico en cuanto él "*n'altère aucun corps réel, ne modifie en rien le bestiaire de l'imagination*"(Foucault 1966: 7), es decir, estamos describiendo la simulación rizomática, en cuanto Borges *hace* 'literatura con la literatura', como el 'cocodrilo *hace* tronco con el tronco'. Lo que en la idea y en el pensamiento tradicional aparece como irritante y como transgresión en la clasificación de animales, es sencillamente el hecho de que campos semántico-pragmáticos muy diversos y aparantemente opuestos o sin relación alguna son conectados por Borges a través de una arbitraria contigüi-

[41] Alazraki (1990: 31) sostiene una posición similar cuando afirma que "El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilerías que contribuyen a la atmósfera o *pathos* necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*".

[42] A. de Toro (1992/²1995; 1994; 1995). Me refiero a los siguientes pasajes respectivamente de Borges y Foucault: "En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. ("El idioma analítico de John Willkins", en: *Inquisiciones*, *OC* I: 708)". Dans l'émerveillement de cette taxinomie [d'une certaine encyclopédie chinoise citée par Borges], ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué: l'impossibilité nue de penser cela. [...]. La monstruosité ici n'altère aucun corps réel, ne modifie en rien le bestiaire de l'imagination; elle ne se cache dans la profondeur d'aucune pouvoir étrange. [...]. Ce qui transgresse toute imagination, toute pensée possible, c'est simplement la série alphabétique (a, b, c, d) qui lie à toutes les autres chacune de ces catégories. [...]. La monstuosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste au contraire en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner. Les animaux [...] où pourraient-ils jamais se rencontrer, sauf dans la page qui la transcrit? Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage? mais celui-ci, en les déployant, n'ouvre jamais qu'un espace impensable. [...] ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie: les choses y sont "couchées", "posées", "disposées" dans des sites à ce point différent qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'acceuil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun" (Foucault 1966: 7-9).

dad de términos que se excluyen los unos a los otros. La "monstruosidad" de la escritura de Borges no radica en primer lugar en la enebración y en la vecindad de los términos, sino primordialmente en que se reúnen en un espacio común (=texto, hoja escrita) que deshecha cualquier lazo semántico o pragmático común. Así se destruye el lenguaje habitual y se reemplaza por signos absolutos, esto es, virtuales. Aquí vemos claramente que no existe un logos común. Aquí nace el 'terror' que inspiran los textos de Borges, aquí se abre el abismo de lo incomprensible, del no-poder-entender. Este es el lugar de lo fantástico *par excellence* como ficción puramente virtual (como escritura y literatura), como Finné lo postula para este subtipo textual, mas sin un transfondo mimético. Aquí tenemos el lugar de lo lúdico, de lo artificial (del rizoma), de lo virtual de la autorreferencia que contradice a lo fantástico tradicional. Borges crea

> le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géometrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie: les choses y son «couchées», «posées«, «disposées» dans de sites à ce point différents qu'il es impossible de retrouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun (Foucault 1966: 9).

Esperamos que lo expuesto haya aclarado que Finné se encuentra muy distante de haber interpretado adecuadamente a Borges cuando clasifica su obra como 'neofantástica', como expresión, por una parte, de lo simbólico, y por otra, de un pensamiento relativista, haciendo de Borges un metafísico – como algunos lo han querido hacer de Derrida – que está en busca de Dios y su escritura, estando por eso determinado *a priori*. Precisamente el concepto de la biblioteca en el macro nivel y el de la enciclopedia en el micro nivel, representa plásticamente lo que Borges pone en práctica y Foucault comprende: la creación de un desorden constituido por fragmentos de un infinito número de posibles órdenes que se reproducen rizomáticamente. Borges evoca aparentemente un discurso como si estuviese establecido *a priori*, pero de hecho lo desarticula, lo deconstruye y le roba su logos. Que en este vacío metafísico la obra de Borges se pueda denominar como un tipo de lo fantástico como resultado de una actividad antimimética, desordenada y lúdica[43] que a su vez articula el deseo de un orden, no debe confundirse con un discurso que opera contra el

[43] Vid. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en *Ficciones* (*OC* I: 436): "Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica". Borges repite lo mismo en una entrevista (1985: 23): "Son el ápice de la literatura fantástica. El Dios de Spinoza, por ejemplo, supera a todo lo inventado por Kafka o Poe. Y no lo digo contra la teología o filosofía, al contrario, es una exaltación de ellas. Una obra como la *Etica* de Spinoza o *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, o el sistema del Buda son obras maestras de la imaginación, sí".

orden con un efecto trascendental (o un significado transcendental) como lo estima Finné. El efecto de este procedimiento consiste precisamente en lo inconcebible y en su percepción subjetiva, acoplado a la representación de la relatividad de lo real como vacío de donde resulta la fascinación de lo infinito-atroz y en ningún caso una "consoladora harmonía" (Finné 1980: 10), sino su negación concretizada en deseo. De allí se desprende además lo antiteleológico de la escritura de Borges que precisamente a través del relativismo (iconizado en el símbolo del "laberinto rizomático") es llevado hasta su disolución (el desciframiento del enigma "Undr" es "Und"). Borges (1985: 25) mismo responde a la pregunta sobre el símbolo del laberinto como cifra de lo fantástico que

> Quizá el fin del laberinto – si es que el laberinto tiene un fin –, sea el de estimular nuestra inteligencia, el de hacernos pensar en el misterio, y no en la solución. Es muy raro entender la solución, somos seres humanos, nada más. Pero buscar esa solución y saber que no la encontramos es algo hermoso, desde luego. Quizá, los enigmas sean más importantes que las soluciones [...],

con lo cual Borges abandona la experiencia habitual del lenguaje, mundo y conocimiento; hace explotar la finalidad como meta y así nos transporta a la absoluta autorreferencialidad, sin preguntar de dónde y hacia dónde. La escritura de Borges va más allá que la teoría de la similitud y de la diferencia de Foucault en cuanto Borges la destruye; lo que queda es el rizoma y la simulación (cfr. A. de Toro 1994: 243-259).

Si conservamos el término fantástico para un buen número de textos de Borges, luego debemos decir que en Borges lo fantástico se realiza en la negación de lo real, en la especulación intelectual absoluta y de allí se comprende por qué Borges considera que la "metafísica es una rama de la literatura fantástica" (*OC* I: 436). El mundo es producto de la fantasía, de la percepción y de signos autorreferenciales que para ser recibidos se tiene que transformar al mundo en signos. Estos signos no tienen la función de confirmar o explicar el mundo, sino de hacerlo perceptible a través de los signos para así *crearlo virtualmete*. Lo fantástico sería pues el mundo como signo inscrito en un sistema de signos autorreferenciales. Por esta razón la imitación de Borges es la simulación de un mundo de signos inventados como literatura virtual/fractal (¡y no de una realidad virtual!). Este mundo de signos virtuales se mueve en un no-espacio y no-tiempo absolutos, en el campo de la percepción, del sueño y de un mundo no-significante[44]. ¿Qué leemos en "El Inmortal"?:

[44] En este contexto quisiera mencionar a Hoffmann (1982: 313ss.) quien desarrolla en un notable trabajo sobre lo fantástico y sobre la ficción postmoderna un catálogo de elementos característicos del discurso postmoderno, basándose en obras de Pynchon, Federman, Barth, Brautigan, Coover, Sukenick, que corresponde en gran medida a nuestras interpretaciones sobre la obra de Borges (A. de Toro 1991: 155-156; 1992/ˆ1995: 145-184; 1994: 5-

Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan. Al principio, creí que se trataba de una escritura bárbara; después vi que es absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura. Además, ninguna de las formas era igual a otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas. El hombre las trazaba, las miraba y las corregía. De golpe, como si le fastidiase ese juego, las borró con la palma y el antebrazo. Me miró, no pareció reconocerme. [...] esa noche concebí el propósito de enseñarle a reconocer, y acaso a repetir, algunas palabras. Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos, que yo procuraba inculcarle. A unos pasos de mí, era como si estuviera muy lejos. Echado en la arena, como una pequeña y ruinosa esfinge de lava, dejaba que sobre él giraran los cielos, desde el crepúsculo del día hasta el de la noche. [...] Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo; consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos. [...] Todo me fue dilucidado, aquel día. Los trogloditas eran los Inmortales. [...] Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los Inmortales; marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. Erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. Absortos, casi no percibían el mundo físico (*OC* I: 538, 539, 540).

De esta forma pasa a ser para Borges la "irrealidad de lo imaginario el único auténtico acontecimiento" (Schulz-Buschhaus 1984: 100) y "parece ser que el último refugio del hombre postmoderno es la fantasía (la percepción subjetiva propia) que representa el único acontecimiento posible porque sabemos *que* percibimos. Si esto fuese así luego podríamos entender el discurso de Borges como la desesperada búsqueda de percepciones significativas y de su concretización en signos o el deseo de comunicación" (A. de Toro 1994: 258), un intento que fracasa en la organización sígnica tradicional en cuanto significación y comunicatividad se resisten y se desenmascaran como autismo e incertidumbre epistemológica, como un relativismo absoluto (cfr. también Olsen 1986: 35-43; 1987: 124-132). Este relativismo o virtualidad le permite a Borges superar aquello que él deconstruye, como Barth (1967: 32) en los años 60 acertadamente indica: "by doing so he transcends what had appeared to be his refutation, in the same way that the mystic who transcends finitude is said to be enabled to live, spiritually and physically, in the finite world". Ya que para Borges tanto la realidad como la mímesis de la literatura ya no están más a disposición, decide "escribir notas sobre libros imaginarios" (expresión que representa una doble tautología) como producto de sueños y especulaciones, creando a la vez textos *únicos*, textos que excluyen la mímesis y la repetición:

> Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resar tus*; así Butler en *The Faire Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Estas son *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* y el *Examen de la Obra de Herbert Quain* (*OC* I: 429).

Si siguiésemos empleando el término fantástico para un buen número de textos de Borges, éste no se podría seguir comprendiendo en la forma genérica tradicional, y lo fantástico radicaría entonces en la eliminación de la realidad y en el rechazo de un diálogo con signos automatizados.

Como quisiera seguir empleando el término fantástico en un sentido genérico como se ha establecido en la crítica internacional con su conocida intención y extensión, para no hacerlo completamente inútil, considero la literatura de Borges en gran parte como una negación de lo fantástico y agrego que Borges más bien funda un nuevo subtipo textual, una 'literatura de la percepción', o de la 'literatura virtual', en base a los procedimientos del rizoma y de la simulación.

¿Ha muerto la literatura fantástica en el siglo XX, a más tardar después de *La Metamorfosis* de Kafka como Todorov asegura para el enojo de Lem? Semejante pregunta puede ser decida con seguridad en un contexto científico y allende cualquier polémica. Implicaría, en todo caso, una revisión sistemática de las teorías actuales sobre la literatura fantástica. Que lo fantástico haya experimentado un profundo cambio en el siglo XX y que se haya incorporado en otras formas literarias, a las virtuales, es, para mí – basándome en mi análisis sobre la obra de Borges o en parte de ésta y en un buen número de oponiones –, un hecho irrevocable.

32; 1995; 1995a: 1-35) con la diferencia de que a raíz de los argumentos descritos no considero este tipo de discurso como fantástico. Importante son los criterios elaborados por Hoffmann y la categoría "Disruption of Situational Logic" (aquí pertenecen la representación de una historia en diversas variaciones y sus posibles existencias sin favorecer a una determinada, también la proliferación de posibles finales de una historia o acontecimientos simultáneos que se excluyen o son inverosímiles desde un punto de vista lógico, o por ejemplo su descontextualización pragmática, la extrapolación de algunas unidades constitutivas que niegan cualquier orden combinatorio o jerarquía racional); la categoría del "Contrast between Situation and Linguistic Representation" (a la cual se le atribuye la transformación de la tríada semiótica) como así también la "Abstraction of the Narrative Situation" (donde el espacio, el tiempo, los personajes y la acción son objeto de un particular trato como laberinto de tal forma que son destruidas en su significación tradicional a través del leguaje).

Bibliografía

Textos

Borges, J. L. (1989). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emencé Editores.

——. (1985). "Jorge Luis Borges. Coloquio", en: ídem. *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela. pp. 13-36.

Cervantes, Miguel de (1998). *El Ingenioso Hidalgo. Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra. vol. I/II.

Crítica

Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.

——. (1990). "¿Qué es lo neofantástico?", en: *Mester* vol. xix, no. 2 (Fall): 21-33.

Barnstone, W. (1982). *Borges at Eighty. Conversations*. Indiana: Indiana UP.

Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacre et simulation*. Paris: Galilée

Barth, J. (1967). "The Literature of Exhaustion", en: *The Atlantic* 220: 29-34.

Bioy Casares, A. (1940/²1996). "Introducción", en: J.L. Borges/S. Ocampo/A. Bioy Casares (eds.). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Adhesa.

——. (1972). "On Fantastic Literature", en: *Tri-Quarterly* 25: 222-230.

Blüher, K. A. (1985). *Die französische Novelle*. Tübingen: Francke Verlag.

——. (1992). "Paradoxie und Neophantastik im Werk von Jorge Luis Borges", en: Geyer, P./R. Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tü bingen: Stauffenburg Verlag. pp. 531-549.

Brinkmann, R. (ed.). (1974). *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: Wissen schaftliche Buchgesellschaft.

Caillois, R. (1965). *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard.

——. (1975). *Obliques*. Paris: Edition Stock.

Castex, P.-G. (1951/ ³1968). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti.

Cersowsky, P. (1983). *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Kafka, Kubin, Meyrink*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Chiacchella, E. (1987). "La genesi del fantastico in Borges: 'Historia Universal de la Infamia (1935)'", en: *Annali Università per Stranieri* 9: 103-112.

Deleuze, G./F. Guattari. (1976). *Rhizom*. Berlin: Merve Verlag.

Erdal Jordan, Mery. (1998). *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje* . (Iberoamericana 18). Frankfurt a. main: Klaus Dieter Vervuert.

Finné, J. (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Flores, A. (1955). "Magical Realism in Spanish American Fiction", en: *Hispania* XXXVIII, 2: 187-192.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

Fraser, H. M. (1977). "Points South: Ambrose Bierce, Jorge Luis Borges and the Fantastic", en: *Studies in 20th Century Literature* I/2: 173-181.

Fuentes, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

Genette, G. (1964). "La littérature selon Borges", en: *L'Herne* 4: 323-327.

——. (1982). *Palimpsestes. La littérature de second degré*. Paris: Edtitions du Seuil.

Hoffmann, G. (1982). "The Fantastic in Fiction: Its 'Reality' Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narration", en: *REAL. The Year Book of Research in English and American Literatur*. Berlin/New York: Walter de Gruyter: 267-364.

Höfner, E. (1980). *Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Carl Winter Verlag.

Jacquemin, G. (1975). *La Littérature fantastique*. Bruxelles: Labor.

Jakobson, R. (1921/1971). "Über den Realismus in der Kunst", en: J. Striedter. (ed.). *Russischer Formalismus*. München: Wilhelm Fink Verlag. pp. 373-391.

Janik, D. (1976). *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts. Geschichtliches Erbe und kulturelle Tendenz*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Jara Cuadra, R. (1970). *Modos de estructuración mítica de la realidad hispanoamericana contemporánea*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

Jehmlich, R. (1980; ²1985). "Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffs – abgrenzung", en: C. Thomsen/J.M. Fischer. (eds.). *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darm stadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. pp. 11-33.

Jurado, A. (1964). *Genio y Figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Kohl, S. (1977). *Realismus. Theorie und Geschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Lacan, Jacques. (1964). "La ligne et la lumière", en: ibid. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*. Jacques-Alain Miller (ed.). Paris: Seuil. pp. 85-96.

Lachmann, R. (Hrsg.) (1982). *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Lem, St. (1974). "Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen", en: R.A. Zondergeld. (eds.). *Phaïkon. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. pp. 92-122.

Lotman, Jurij. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.

Marzin, F.F. (1986). *Okkultismus und Phantastik in den Romanen Gustav Meyrinks*. Essen: Verlag Die blaue Eule.

Menton, S. (1982). "Jorge Luis Borges, Magic Realist", en: *Hispanic Review* 50: 411-426.

Mignolo, W. (1985). "Ficción fantástica y mundos posibles (Borges, Bioy y Blanqui)", en: L. Schwartz-Lerner/I. Lerner. (eds.). *Homenaje a Ana María Barrenechea.* Madrid: Editorial Castalia. pp. 481-486.

Olsen, L. (1986). "Diagnosing Fantastic Autism: Kafka, Borges, Robbe-Grillet", en: *Modern Languages Studies* 16/ 3: 35-43.

——. (1987). "Neorealism, Postmodern Fantasy and the American Short Story", en: L. Logsdon/C. W. Mayer (eds.). *Since Flannery O'Connor: Essays on the Contemporary American Short Story.* Macomb: Western Illinois Universitiy. pp. 124-132.

Penning, D. (1980/²1985). "Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik", en: C. Thomsen/J.M. Fischer (eds.). *Phantastik in Literatur und Kunst.* Darmstadt: Wissen schaftliche Buchgesellschaft. pp. 34-51.

Pfister, M./U.Broich. (eds.). (1985). *Intertextualität. Formen und Funktionen, anglistische Fall – studien.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Reisz de Rivarola, S. (1982). "Borges: Teoría y praxis de la ficción fantástica", en: *Lexis* Vol. VI. Núm. 2: 161-202.

Rodríguez Monegal, E. (1955). "Borges: Teoría y práctica", en: *Número* 27: 124-157.

——. (1975). "Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos", en: *Otros Mundos, Otros Fuegos. Memorial del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana.* East Lansing: PU Michigan State University. pp. 25-37.

——. (1976). "Borges: Una Teoría de la Literatura Fantástica", en: *Revista Iberoamericana* 42: 177-189.

Scholes, R./Rabkin, E. S. (1977). *Science Fiction: History, Science, Vision.* New York: Oxford UP.

Schneider, M. (1964). *La Littérature fantastique en France.* Paris: Librairie Arthème Fayard.

Schulz-Buschhaus, Ulrich. (1984). "Borges und die Décadence. Über einige literarische und ideologische Motive der Erzählung 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius'", en: *Romanische Forschungen* 96: 90-100.

——. (1991). "Das System und der Zufall. Zur Parodie des Detektivromans bei Jorge Luis Borges", en: E. Pfeiffer/H. Kubarth (eds.). *Canticum Ibericum. Neuere spanische, portugiesische und lateinamerikanische Literatur im Spiegel von Interpretation und Übersetzung. Georg Rudolf Lind zum Gedenken.* Frankfurt am Main: Verlag Klaus Dieter Vervuert. pp. 382-396.

Suvin, D. (1979). *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Thomsen, C./J. M. Fischer (eds.). (1980/²1985). *Phantastik in Literatur und Kunst.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Titzmann, M. (1977). *Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation.* München: Wilhelm Fink Verlag.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique.* Paris: Editions du Seuil/Points.

——. (1975). *Einführung in die Literaturwissenschaft.* München: Ulstein Buch.

Toro, A. de. (1986). *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von. G. García Márquez, "Cien años de soledad", M. Vargas LLosa, "La casa verde" und A. Robbe-Grillet, "La maison de rendez-vous".* Tübingen: Gunter Narr Verlag (Acta Romanica. Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie).

——. (1987). "Lecture et ré-écriture als Widerspiegelung seriell-aleatorischer Vertextungsverfahren in 'Le voyeur' und 'La maison de rendez-vous' von A. Robbe-Grillet", en: A. de Toro (ed.). *Texte – Kontexte – Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift für Karl Alfred Blüher zum 60. Geburtstag.* Tübingen: Gunter Narr Verlag. pp. 31-70.

——. (1990). "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)", en: *Acta Literaria* 15: 71-100. (Nuevamente impreso en: *Forga* 162 (abril 1991): 2-4; en: *Revista Iberoamericana* 155-156 (1991a): 441-468 y en: *Plural. Revista cultural de Excelsior*, Nr. 233, (febrero 1991b): 47-61).

——. (1992/²1995). "El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)", en: K.A. Blüher/A. de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas.* Frankfurt am Main: Verlag Klaus Dieter Vervuert. pp. 145-184.

——. (1993). *Von den Ähnlichkeiten und Differenzen. Das Drama der Ehre des 16. und 17. Jahrhun derts in Italien und Spanien.* Frankfurt am Main: Verlag Klaus Dieter Vervuert (Iberoamericana 49).

——. (1994). "Borges y la 'simulación rizomática dirigida': percepción y objetivación de los signos", en: *Iberoamericana* 18. Jahrgang, Nr. 1/ 53: 5-32.

——. (1995). "Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault", en: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 2/39: 243-259.

——. (1995a). "Jorge Luis Borges. The Periphery at the Center/ The Periphery as Center/The Center of the Periphery: Postcoloniality and Postmodernity", en: F. de Toro/A. de Toro. (eds.). *Bor ders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism.* (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura) (Dieter Vervuert). Frankfurt am Main: Klaus. pp. 11-44.

——. (1998). *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España.* Frankfurt am Main: Verlag Klaus Dieter Vervuert (Iberoamericana).

——. (1998a). "Überlegungen zur Textsorte 'Fantastik' oder Borges und die Negation des Fantastischen. Rhizomatische Simulation, 'dirigierter Zufall' und semiotisches Skandalon", en: Elmar Schenkel\Ludwig Stockinger\Wolfgang F. Schwarz/Alfonso de Toro (eds.): *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze*

zur Tradition des Phantastischen in der Literatur. Leipziger Schriften zur Kultur-Literatur-, Sprach – und Übersetzungswissenschaft, vol. 3, Klaus Dieter Vervuert Frankfurt), 1998, pp. 11-58

——. (1999). "Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* o más allá de la literatura ('hors – littérature'). Escritura, fantasma, simulación, máscaras, carnaval y... . Tlön/Atlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Janr, Hrön(n)ir, Ur y otras cifras", en: A. de Toro/F. de Toro. (eds.). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y Saber en el siglo XX*. (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura) (TKKL/TCCL, vol. 8. Verlag Klaus Dieter Vervuert). Frankfurt am Main. pp. 129-153.

——. (1999a). "Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia or beyond Literature ('hors-littéra ture'). Writing, Phantoms, Simulacra, Masks, the Carnival and ... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Janr, Hrön(n)/Hrönir, Ur and other Figures", en: A. de Toro/F. de Toro. (eds.). *The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century*. (Theorie und Kritik der Kultur und Lite ratur (TKKL/TCCL, Bd. 8. Verlag Klaus Dieter Vervuert). Frankfurt am Main. pp. 137-162.

——. (1999b) "¿Paradoja o rizoma? Transversalidad y escriptibilidad en el discurso borgesiano", en: A. de Toro (rds.): *El siglo de Borges. Retrospectiva – Presente – Futuro. Ciencia – Flosofía – Teoría de la Cultura – Crítica Literaria* (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura) (TKKL/TCCL, vol. 18. Verlag Klaus Dieter Vervuert). Frankfurt am Main, pp. 170-200

Tynjanov, J. (1924/1971). "Das literarische Faktum", en: J. Striedter. (ed.). *Russischer Formalismus*. München: Wilhelm Fink Verlag. pp. 393-431.

——. (1927/1971). "Über die literarische Evolution", en: J. Striedter. (ed.). *Russischer Formalismus*. München: Wilhelm Fink Verlag. pp. 433-461.

Vax, L. (1960/^{3}1970). *L'Art et la Littérature Fantastique*. Paris: Presse Universitaire de France.

Weich, H. (1989). *Don Quijote im Dialog*. Passau: Wiss.-Verlag Rothe.

Wörtche, T. (1987). *Phantastik und Unschlüssigkeit. Studien zur phantastischen Literatur*. Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer (Studien zur phantastischen Literatur Bd. 4).

Wright, D. T. (1989). "Fantastic Labyrinths in Fictions by Borges, Cortazar, and Robbe-Grillet", en: *The Comparatist. Journal of the Southern Comparative Literature Association* 13: 29-36.

Wünsch, M. (1991). *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Zondergeld, R. A. (Hrsg.) (1974). *Phaïkon. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.