



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CONSTRUCCIÓN DE LO FANTÁSTICO EN SOMBRAS SUELE VESTIR DE JOSÉ BIANCO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

MARÍA DEL ROCÍO AGUIRRE AGUIRRE

ASESOR:

DR. JUAN CORONADO LÓPEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Juan Coronado López, por su apoyo académico, sugerencias y revisión en la elaboración de esta tesis.

A los integrantes del jurado, por su paciencia en la revisión, así como observaciones y sugerencias para este trabajo: Lic. María del Carmen Galindo Ledesma, Dr. Manuel Garrido Valenzuela, Dra. Marcela Leticia Palma Basualdo y Mtro. Agustín Romeo Tello Garrido.

A mis padres y hermanos, por impulsarme a demostrar que todo es posible, y sobre todo por su comprensión y espera para la conclusión de esta etapa que se había prolongado.

ÍNDICE

Introducción.....	1
I.-La literatura fantástica.....	5
I.1.-El problema de los géneros literarios.....	5
I.1.1.-Géneros y modos literarios.....	8
I.2.-El concepto de lo “fantástico”.....	10
I.2.1.-Definiciones.....	11
I.2.3.-Confrontaciones.....	13
I.3.-La estructura formal y estilística.....	14
I.3.1.-La novela corta.....	15
I.3.2.-Lo estético y lo fantástico.....	19
I.4.1.-El modo fantástico en la narrativa hispanoamericana del siglo XX.....	20
I.4.1.-Lo fantástico no europeo.....	20
I.4.1.1.-Lo fantástico hispanoamericano.....	21
I.4.1.2.-Lo fantástico en Argentina.....	22
I.4.2.-Controversia para la aplicación del concepto “modo fantástico”, en la narrativa hispanoamericana.....	24
I.4.2.1.-La interpretación del modo fantástico para la literatura hispanoamericana.....	25
I.4.2.2.-La teoría de lo neofantástico de Jaime Alazraki.....	27
I.4.2.3.-Otras manifestaciones de lo “sobrenatural” y lo “extraño” en la narrativa hispanoamericana.....	28
I.4.2.3.1.-El realismo maravilloso.....	29
I.4.2.3.2.-El realismo mágico.....	29
I.5.-Las aplicaciones teóricas que se utilizarán en este trabajo. Resumen general.....	32
I.5.1.-La clasificación del texto.....	32
I.5.2.-El análisis de la estructura.....	33
II.-La construcción de lo fantástico en <i>Sombras suele vestir</i>	35
II.1.-La estructura narrativa.....	35

II.1.1.-El nivel sintáctico y el espacio-tiempo de la obra.....	35
II.1.2.-El tiempo narrado y la narración del tiempo.....	37
II.1.2.1.-Las secuencias temporales en <i>Sombras suele vestir</i>	38
II.1.2.2.-Caracterización de las secuencias. Nudos y catálisis.....	40
II.1.3.-El espacio textual.....	44
II.1.3.1.-Las estancias espaciales en <i>Sombras suele vestir</i>	45
II.1.3.2.-Caracterización de las estancias espaciales.....	47
II.1.3.3.-Estética y espacio.....	48
II.1.4.-El nivel semántico. Las acciones y los actantes de la obra.....	49
II.1.4.1.-El inventario funcional.....	50
II.1.4.2.-El inventario actancial.....	52
II.2.-El enunciado o discurso.....	53
II.2.1.-El tema de la separación y el abandono.....	55
II.2.2.-El tema de la pasión y el amor.....	56
II.2.3.-Los temas de la muerte y el suicidio.....	58
II.2.3.1.-La posibilidad de existencia espiritual.....	59
II.2.3.2.-Los sueños y las creencias en lo mágico.....	63
II.2.4.-Los temas de la enfermedad y la locura.....	65
II.2.5.-Los motivos visuales.....	66
II.2.5.1.- El tema del doble.....	68
II.3.-El discurso estético.....	69
II.3.1.-Los discursos del discurso.....	70
II.3.1.1.-El mueble barroco.....	72
II.3.1.2.-La mesa de medicamentos.....	72
II.3.1.3.-El espejo.....	73
II.3.1.4.-El cuadro de Carapaccio.....	73
II.3.1.5.-Percepciones barrocas.....	73
II.3.2.-La estética clásica.....	74
II.3.2.1.-La intelectualidad.....	75

II.3.2.2.-La erudición.....	75
II.3.3.-La estética gótica.....	76
II.3.3.1.-La presencia de fantasmas.....	77
II.3.3.2.-Las “diferencias” de Raúl Vález.....	78
II.3.3.3.-El espejo del capítulo 1.....	78
II.3.3.4.-El discurso del sanatorio.....	80
II.4.-La estética costumbrista.....	81
II.4.1.-El discurso del inquilinato.....	82
II.4.2.-La líneas discursivas de la ciudad.....	82
II.4.3.-La casa de Bernardo Stocker.....	83
II.5.-La construcción fantástica y la estética del texto.....	83
III.-La proyección del texto fantástico en Hispanoamérica. Caso de <i>Sombras suele vestir</i>	85
III.1.-Del conflicto individual al conflicto social en el modo fantástico.....	85
III.1.1.-El conflicto social y la expresión del modo fantástico narrativo.....	86
III.2.-El conflicto en <i>Sombras suele vestir</i>	87
III.2.2.-La enfermedad como ornamento y como conflicto social.....	90
III.3.-La intertextualidad.....	92
III.3.1.-El epígrafe de Góngora.....	92
III.3.2.-El verso de Shakespeare.....	94
III.3.3.-La narrativa de Henry James.....	95
III.3.4.-El realismo mágico hispanoamericano.....	97
III.3.4.1.-Realismo mágico y narrativa fantástica en Hispanoamérica.....	99
III.3.5.-La novela inglesa y la narrativa argentina.....	99
III.3.5.1.-El modo fantástico en Argentina.....	99
III.4.-Lo neofantástico	102
III.5.-Aportación de <i>Sombras suele vestir</i> a la narrativa fantástica hispana e hispanoamericana.....	103
III.5.1.-El lugar de la narrativa de José Bianco.....	105

III.5.2.-La narrativa de Bianco en México.....	106
III.6.-Diferencias entre narrativa fantástica y narrativa de lo sobrenatural.....	108
III.6.1.-La recepción social del texto fantástico en Hispanoamérica.....	109
III.6.2.-Los lectores de narrativa fantástica.....	110
III.6.3.-Actualidad del texto fantástico en Hispanoamérica.....	111
Conclusiones.....	114
Bibliografía.....	117

INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación que se presenta, consistirá en un análisis de la novela corta *Sombras suele vestir*, de José Bianco, que constituye una manifestación de la narrativa fantástica hispanoamericana del siglo XX, de tal manera que el trabajo tendrá implicaciones relativas a las teorías de la literatura fantástica, así como a la narrativa hispanoamericana moderna y su inserción en géneros, modos y estéticas literarias europeas, lo cual abre campos de investigación como la propia teoría de los géneros literarios y la narrativa en particular, lo fantástico y el manejo de movimientos y estilos estéticos al interior de la narrativa en cuestión. Desde luego no se pretende agotar los campos de investigación mencionados, pero será necesario revisarlos, y en algunos casos explorarlos, para encontrar los caminos más claros que lleven a la comprensión suficiente para valorar una obra literaria, desde su estructura formal, hasta algunos de los efectos socio-culturales a los que conlleva.

Lo fantástico literario

Lo fantástico manifiesto en el texto literario, es tema que se revisará en primera instancia, para buscar la propuesta teórica más adecuada que fundamente el análisis de *Sombras suele vestir*, pues se considera que contiene diferentes características que la identifican como un texto fantástico. Para el estudio de la teoría de lo fantástico se partirá de las teorías de Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, quien sistematizó y comenzó a revolucionar las teorías del género fantástico en la década de los setenta del siglo XX, pero también a otros teóricos, que han realizado observaciones a la obra de Todorov y aportado otras posibilidades de estudio de lo fantástico, como Harry Belevan, en *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la expresión fantástica*, y Rosemary Jackson en *Fantasy: The Literature of Subversion*.

La clasificación de lo fantástico literario

Aunque comúnmente se considera el siglo XIX europeo como la época de la máxima expresión de la literatura fantástica, actualmente cuenta con un acervo de obras que inevitablemente se han diversificado por efectos del

tiempo-espacio cultural en el que se desarrollan, de tal manera que, antes de negar la posibilidad de texto fantástico a un texto que no pertenece al siglo XIX europeo, es necesario valorar la naturaleza de lo fantástico y sus posibilidades de evolución, de tal manera que se hace necesario recurrir a los criterios de clasificación del texto literario como son los géneros, subgéneros, modos y estilos. Para el estudio de los géneros y modos como posibilidades de clasificación del texto literario en general, se partirá de los estudios y comentarios a las características de géneros y modos, de Gerard Genette en el artículo “Géneros, tipos modos” y los comentarios de José Amícola, respecto al modo, en *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Pero por otra parte, también se considerarán las aportaciones en relación a la clasificación de lo fantástico en tanto género y / o modo, de Todorov y Rosemary Jackson, en las obras ya mencionadas de estos autores.

La diversificación de lo fantástico

Quizá la primera limitante para el estudio de lo fantástico en una obra de la literatura hispanoamericana sea su origen lingüístico y cultural, pues el hecho de que la manifestación de lo fantástico literario se desarrolle en Europa (principalmente Inglaterra) del siglo XIX, lo distancia considerablemente de cualquier cultura diferente, sin embargo, considerando que los avances tecnológicos y en medios de comunicación en el siglo XX propician un marcado cosmopolitismo en la sociedad actual, es posible hablar de un amplio desarrollo de las manifestaciones literarias, que si bien, en el caso de la literatura fantástica, difieren de las primeras manifestaciones, al mismo tiempo la enriquecen con innovaciones y aportaciones de culturas locales. En este sentido, a lo largo del trabajo se considerará siempre de vital importancia la manifestación de lo fantástico con las particularidades de la literatura hispanoamericana, incluyendo aspectos de estéticas y movimientos literarios muy cercanos a lo fantástico, como puede ser lo “neofantástico” y el “realismo mágico”, o bien lo que se denominará, narrativas de lo sobrenatural que no necesariamente convergen con lo fantástico, como es el realismo maravilloso y las literaturas tradicionales de Hispanoamérica.

Sombras suele vestir

La elección de la novela para el estudio de lo fantástico en este trabajo, responde a la identificación de esta obra como un ejemplo de las posibilidades de la narrativa de este tipo, de mejor factura. En la revisión de historias y antologías de la literatura hispanoamericana, es notable que el país en que mayormente se desarrolla la literatura fantástica es Argentina, cuya sociedad ha sido conformada en buena medida por inmigrantes europeos, lo que le confiere un importante influjo de la literatura inglesa, en la cual se ha desarrollado con gran ímpetu la literatura fantástica.

Sombras suele vestir, es una novela escrita por José Bianco, miembro del grupo *Sur*, al que también pertenecieron Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Originalmente fue escrita para la *Antología de la literatura fantástica*, que compilaron Borges y Bioy Casares, junto con Silvina Ocampo, aunque no se publicó ahí por primera vez.

Sobre esta novela se han realizado diferentes estudios, básicamente por autores argentinos, entre los que destacan María Luisa Bastos y Ricardo Piglia, actualmente publicados, junto con otros importantes estudios de la obra de Bianco en el volumen titulado *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Aparte de esta compilación de estudios en torno a la obra de Bianco, para esta investigación se contó con los datos de algunas entrevistas y reseñas del propio autor, reunidas en *Ficción y reflexión*, así como un prólogo para una edición de *Las ratas-Sombras suele vestir*, publicada por la editorial argentina Emecé.

Se cuenta con pocos, pero importantes estudios acerca de la obra de Bianco, que si bien no tiene la proyección de otros escritores argentinos, ha realizado importantes aportaciones en la innovación de la narrativa moderna y en particular del texto fantástico, lo cual se buscará demostrar en el desarrollo de este trabajo.

La proyección de lo fantástico en la sociedad actual

La importancia socio-cultural del estudio de este tipo de manifestación artístico-literaria se deriva del creciente interés en la literatura fantástica, generalmente por público joven, no sólo a través de medios impresos, sino, actualmente, a través de medios electrónicos, principalmente internet.

Desde sus orígenes, la manifestación literaria de lo fantástico ha sido un tanto relegada culturalmente por su cercanía con manifestaciones literarias populares como el terror, la ciencia ficción y el policiaco, por eso es necesario valorar las aportaciones de textos como *Sombras suele vestir*, para la demostración de las posibilidades (innovaciones narrativas, manejo de estilos estéticos, etc.) que tiene, de hacer aportaciones a la literatura hispánica y universal.

Como se verá en el desarrollo del trabajo, es muy significativo que una de las cualidades del texto fantástico es su marcado cosmopolitismo, opuesto al regionalismo predominante en las literaturas hispanoamericanas del siglo XIX, sobre todo en América. No se considera que el cosmopolitismo y la globalización sean mejores que la conservación de las culturas autóctonas, pero simplemente, ambos son parte del proceso social que se vive en la actualidad.

Un aspecto muy importante que se planteará a lo largo del trabajo es la interpretación sociocultural de la manifestación estética de lo fantástico, por lo que, a pesar de que el análisis se fundamenta en elementos del método estructural para el estudio de la obra literaria, se considerarán reflexiones postestructuralistas como las de Julia Kristeva o Paul Ricoeur, en las que el aspecto sociocultural recobra importancia para comprender el proceso no sólo de estructura sino de recepción y asimilación cultural del texto literario.

¿Por qué la “construcción” de lo fantástico?

A partir del análisis del texto propuesto, se busca identificar los elementos que le dan la característica predominante de fantástico

considerando dos aspectos fundamentales, que además de conferirle la clasificación propuesta, se consideran aportaciones a la narrativa hispanoamericana, los cuales son: las innovaciones en la técnica narrativa y la asimilación de procesos culturales diferenciados entre sí, considerando que es un texto escrito en español, con influjo de diferentes literaturas, entre ellas la inglesa, y enmarcado en un género literario (*nouvelle*), que se ha desarrollado en español, francés e italiano fundamentalmente.

Se ha denominado “construcción” de lo fantástico porque lo que se pretende demostrar al analizar la obra, es la confirmación de que los elementos presentes en la “lectura fantástica” están cimentados en juegos narrativos sintácticos (por eso se parte de un análisis con elementos del método estructuralista, sobre todo en el capítulo II), que proyectan ya en la obra en conjunto, una estética original, diferente de cualquier texto de lectura predominantemente realista.

CAPÍTULO I

LA LITERATURA FANTÁSTICA

I.1.-El problema de los géneros literarios

La primera identificación que deberá tenerse en cuenta con respecto del “género literario” de un texto escrito es, en primera instancia su pertenencia al ámbito de aquello que los formalistas rusos denominaron “literaturidad”.

Postulábamos y postulamos aún como afirmación fundamental, que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia: independientemente del hecho que, por sus rasgos secundarios, esta materia pueda dar motivo y derecho a utilizarla en las otras ciencias como objeto auxiliar. Roman Jakobson (*La poesía rusa moderna*, esbozo 1, Praga 1921, pág. 11) [*sic*] da forma definitiva a esta idea: “El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la “literaturidad” (*„literaturnost”*), es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria.¹

A este respecto, Tzvetan Todorov ejemplifica la diferencia entre un “acto de habla” y un “texto literario”, refiriéndose al texto fantástico:

Bajo esta forma abstracta y reducida, con toda seguridad puede encontrarse fuera de la literatura, al acto de habla “fantástica”: este será el caso de una persona relatando un evento fuera del marco de las explicaciones naturales y que en ese momento no desea renunciar a ese marco sobrenatural, haciéndonos así, formar parte de su incertidumbre (situación quizás rara en nuestros días, pero en todo caso perfectamente real). Este deslizamiento de objeto es revelador: la identidad del género viene del acto de habla que se encuentra en la base: contarse a sí misma. Esto no impide que, para convertirse en género literario, este contrato inicial deba seguir numerosas transformaciones.²

Estas “transformaciones”, atañen, más allá del aspecto temático, a la estructura, y en buena medida al aspecto estético con el que se realiza la obra literaria, pues el rasgo distintivo de cada género y de cada obra en particular, es precisamente su estructura y proyección de la misma, mucho más allá de la temática, y es quizá por eso, que sobreviene la dificultad para identificar determinados textos “dentro” de determinado género, como puede ser el fantástico.

¹B. Eichenbaum, “La teoría del método formal” en: *Teoría literaria de los formalistas rusos*. Tzvetan, Todorov (comp.) México: Siglo XXI, 1970, p. 25 y 26

² Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1996, p. 62

Antiguamente, y aún hoy, en primera instancia se han dividido los géneros literarios (aquellos discursos que se han formulado como “textos” y sobrepasaron las “numerosas transformaciones” de las que habla Todorov), de acuerdo con su forma lírica, narrativa o dialogada, esta sería la división más simple de los géneros, sin embargo, la vasta producción literaria de cada cultura hace necesario identificar rasgos al interior de los aspectos formales identificados a primera vista, lo que propiciará de inmediato, la clasificación de “diferentes” tipos de lírica, narrativa y textos dialogados (generalmente destinados a la representación teatral), y que no necesariamente y casi nunca, tiene que ver con el aspecto temático, sino precisamente con la estructura formal de los textos; así tenemos en la poesía la clasificación diferenciada entre un soneto y un romance, de acuerdo con la métrica, la rima y las estrofas; en la narrativa moderna, la clasificación de novela, cuento y novela corta, se debe al procedimiento para tratar el “asunto” o “asuntos” principales en la obra, además de la extensión y subdivisión en capítulos en el caso de la novela y novela corta.

Hay, sin embargo, un tipo de clasificación genérica que sí tiene que ver con la temática de los textos, aunque no necesariamente se debe fundamentar en ella. Esta clasificación es un tanto más moderna y ocurre por lo general al interior de las divisiones de los géneros ya revisados; así tenemos por ejemplo: la narrativa (cuento, novela y novela corta) policiaca, fantástica, surrealista, urbana, regional, vanguardista, filosófica, etc. Esta nomenclatura, no obstante, es arbitraria, y cada uno de los géneros o subgéneros aquí mencionados tendría que someterse a una revisión minuciosa, para de esta manera justificar si la clasificación de determinada obra en cierto género es pertinente o no, o bien, si la propuesta es tan novedosa y sostenible como para postular la tendencia, descubrimiento o creación de un nuevo género literario.

Los formalistas rusos se inclinaban por una solución relativista; Tomashevsky escribía: “Las obras se distribuyen en clases amplias que, a su vez, se diferencian en tipos y especies: En ese sentido, al bajar por la escalera de los géneros, llegaremos de clases abstractas a las distinciones históricas concretas (El poema de Byron, el cuento de Chéjov, la novela de Balzac, la oda espiritual, la poesía proletaria.) e incluso a las obras particulares.” A decir verdad, esta frase plantea más problemas de los que resuelve, y pronto volveremos al asunto; pero ya

puede aceptarse la idea de que los géneros existen en niveles de generalidad distintos y que el contenido de esta noción se define por el punto de vista que se ha elegido.³

Ahora, el problema con “lo fantástico” (un aspecto fundamental de este trabajo), que constantemente se considera un género literario a partir de una noción temática, es la dificultad que ha representado su definición misma (que se detallará en el siguiente apartado). Todorov lo ha considerado como un género (pese a “reservas” que él mismo plantea), así mismo lo han hecho otros de sus teóricos, a excepción de Harry Belevan e Irène Bélière que se verán más adelante. Además de Harry Belevan, que se detallará en seguida, será de gran utilidad considerar la propuesta de un trabajo más reciente en el que (aunque la investigación está más centrada en lo gótico), lo fantástico se puede plantear no como género sino como “modo”, como lo refiere José Amícola, a partir de la teoría de Fowler:

Ahora bien, Fowler se encarga de precisar en su estudio que mientras que la novela es un género literario básico, la “novela gótica” sería un subgénero o un “tipo”, mientras “lo gótico”, a secas, debería ser considerado “un modo” que se puede encabalar en múltiples géneros literarios (Fowler 1982: 106-129) [...] debemos tener en cuenta [...] que si el uso del término “modo” en su contexto literario fue utilizado por Northrop Frye en la década de los 50, a partir de la *Poética* de Aristóteles, como referido a un *high mimetic mode*, que se encontraría en la épica y la tragedia clásicas, y un *low mimetic mode*, que se hallaría en la comedia y la sátira (Frye 1957: 31-67), ello no resultaría operativo para nuestra visión moderna de los géneros en prosa. Fowler, por su parte, aunque siguiendo a Frye, consigue darle un asidero más convincente al término “modo”, al hacerlo entrar en un sistema actual de la teoría literaria, como contrapartida de la noción de “género literario”.⁴

Considerando las nociones básicas de “género” y “modo” sería apropiado manejar lo fantástico como un modo y la vía de expresión, en este caso de una novela corta, como el género. Claro que en muchas ocasiones, y es lo que se tratará de demostrar a lo largo del trabajo, los dos conceptos (modo y género), se complementarán al punto de ser interdependientes entre sí.

³ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós (Espacios del saber 62), 2006, pág. 3

⁴ José Amícola, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Argentina. Beatriz Viterbo Editora (Biblioteca. Tesis/ensayo) 2003, p. 29 y 30

I.1.1.- Géneros y modos literarios

Aquí es pertinente plantear el origen del concepto de “modo” en la literatura, desde la antigüedad, que menciona José Amícola, pues si se partió de la cita de este autor es por la claridad con que define el uso de este concepto, pero es preciso aclarar que no debe confundirse tampoco el concepto de “modo” con el de “subgénero”. Para esto, es relevante la luz que proporciona Gerard Genette respecto a los géneros y los modos, en su artículo “Géneros, “tipos”, modos” en el cual analiza la interpretación que se ha dado a los diferentes criterios de clasificación de las obras literarias, desde la antigüedad.

...los géneros son categorías propiamente literarias [estéticas], los modos son categorías que dependen de la lingüística, o más exactamente, de una antropología de la expresión verbal. “Formas naturales”, pues, en este sentido relativo, y en la medida en que la lengua y su uso se manifiestan como un don natural frente a la elaboración consciente y deliberada de las formas estéticas.⁵

A partir de este concepto, y en los próximos apartados en que se exponga la definición del concepto de lo “fantástico”, se podrá validar si es pertinente considerarlo como un modo que se expresa siempre, a través de la narrativa, en el caso de la obra que se analizará, de la novela corta, conceptos que sí, caben perfectamente en la categoría de géneros literarios.

En este trabajo de investigación es necesaria la precisión con respecto a los géneros literarios, porque una de las tareas propuestas es la identificación de la novela corta *Sombras suele vestir*, en el universo de la “narrativa fantástica” hispanoamericana del siglo XX. De acuerdo con esto la primera tarea es doble, pues el texto se encuentra en la postulación de dos aspectos para la clasificación genérica, que mucho tienen que ver con la “recepción” que el mismo ha tenido entre la crítica. Estos dos aspectos son: la estructuración de novela corta, que estaría fuertemente enlazada con el concepto básico y tradicional de “genero” y su convergencia con lo fantástico, como modo, de raíz inglesa pero fuertemente arraigado en Argentina desde la primera mitad

⁵ Gerard Genette, “Géneros, tipos, modos” en: *Teoría de los géneros literarios*. Miguel A. Garrido Gallardo (comp.) Madrid: Arco libros (Lecturas) 1988, p. 228

del siglo XX. Se han anotado los dos aspectos debido a que se considera que, en el caso de *Sombras suele vestir*, la estructura formal (de novela corta) es necesaria en la producción del efecto fantástico que el texto proyecta.

No puede cerrarse este apartado sin anotar también, que el empleo de los términos “género” y “modo” literarios, no se aplica sólo porque lo plantea José Amícola en un estudio, que además se refiere a lo gótico y no a lo fantástico, y porque el término “modo” ha estado en boga en tiempos recientes, por esta razón es preciso mencionar que el mismo Todorov, ya había anotado en su obra, la “volatilidad” de la “ubicación”, de lo fantástico como un “género literario”.

Uno puede preguntarse hasta qué punto se sostiene una definición de género que permitiría a la obra “cambiar de género” ante una simple frase como: “En ese momento, despertó y vio las paredes de su cuarto”...Pero, en primer lugar, nada nos impide considerar lo fantástico como un género siempre evanescente.

[...]

Aquí se plantea igualmente el problema de la unidad de la obra. Tomamos esta unidad como indiscutible y nos parece un sacrilegio cuando se practican cortes en una obra.⁶

Cabe mencionar también, que a lo largo de *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov plantea que la finalidad del estudio de lo fantástico, en su trabajo, no será una definición, a partir de lo temático, y es quizá por esta razón que el “inventario” de obras fantásticas estudiadas por Todorov, se estrecha sin remedio. Considerando las nociones ya revisadas de género y modo, lo apropiado será hablar de “narrativa (de modo) fantástica”, y en su caso, especificar: novela corta fantástica, que es el concepto a utilizarse en adelante para los objetivos de este trabajo.

I.2.-El concepto de lo “fantástico”

⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, [op. cit.], p. 42

La complejidad de lo fantástico viene de su ambigüedad misma en la percepción humana desde sus orígenes. Lo fantástico es en primera instancia “contradictorio” e “irreverente”, lo que le permite cierta “libertad” y “holgura”. Pero éste, es uno de los primeros problemas a los que se enfrenta, entendido como modo de la narrativa moderna, pues en sentido amplio, toda literatura es o podría ser fantástica debido a que el “acto de habla” estilizado en ella es ficticio. De aquí que sea necesario deslindar e identificar los “rasgos” que determinan que un texto sea fantástico o no lo sea. La definición precisa y rigurosa, a menudo llevará al extremo opuesto, en el que será sumamente complicado identificar textos fantásticos y entonces se disuelve en lo escaso del género y por lo tanto se reduce a unos cuantos ejemplares, que es lo que sucede con la teoría de Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*. Un primer concepto de lo “fantástico” que reafirma la posibilidad de estudiarlo como modo y que lo adentra en una categoría más antropológica-filosófica que literaria-estética es el de Rosemary Jackson:

This scheme is useful for distinguishing certain kinds of the fantastic, but its polarization of the marvellous and the uncanny leads to some confusion. For to see the fantastic as a literary form, it needs to be made distinct in literary terms, and the uncanny, or *l'étrange*, is not one of these –it is not a literary category, whereas the marvellous is. It is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary *mode* rather than a genre, and to place it between the opposite modes of the marvellous and the mimetic. The ways in which it operates can then be understood by its combination of elements of these two different modes.⁷

Esta reflexión de Rosemary Jackson gira en torno al esquema de Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*), en que define lo fantástico, comparando tres categorías: lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, lo “fantástico” siempre acompañado de alguna de las otras dos categorías. Lo que Rosemary Jackson propone es una “definición” del término, clasificándolo en

⁷Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion*. London-New York: New Accents, Routledge, 1988., p. 32 [Este esquema es útil para distinguir ciertos “tipos” de fantástico, pero la oposición polarizada de lo maravilloso y lo extraño crea una confusión. Para identificar lo fantástico como una forma literaria son necesarios otros términos y lo extraño o *l'étrange* no es una categoría literaria, mientras que lo maravilloso sí lo es. Para esto es quizás más útil definir lo fantástico como un modo en vez de un género, y el lugar de éste, entre la oposición de lo maravilloso y lo mimético. Los caminos por los que lo extraño se realiza pueden manifestarse a través de la combinación de elementos de los modos de lo maravilloso y lo mimético.]

una modalidad, que no necesariamente será literaria, pues se podría plantear, como sugiere Genette, una categoría más bien lingüística o antropológica, que remitiría a la filosófica. En los siguientes apartados se expondrán las diferentes aportaciones a la definición de lo “fantástico”, para determinar la posición teórica que se empleará en el capítulo destinado al análisis de la novela corta *Sombras suele vestir*.

I.2.1.-Definiciones

Diferentes autores⁸ coinciden en que el mayor florecimiento del modo fantástico literario ocurre en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX. Cercano a éste se ha identificado el gótico, quizá debido a la coincidencia de los rasgos de “miedo” y “terror” constantemente identificados en ambos, elementos que serán deslindados de lo “neofantástico”, en la teoría de Jaime Alazraki, para los cuentos de Julio Cortázar en Argentina⁹. Así que los rasgos mencionados no son exclusivos de lo fantástico (aunque sean muy recurrentes en él) y por lo tanto no aportan la definición más aproximada que se busca en este apartado.

Además de Todorov, autores contemporáneos suyos habían ya teorizado sobre lo fantástico e incluso proponen definiciones aproximadas a la de este autor.

Hay que destacar además que las definiciones de lo fantástico que se encuentran en Francia en escritores recientes, aunque no son idénticas a la nuestra, tampoco la contradicen. Sin detenernos demasiado, daremos algunos ejemplos extraídos de los textos “canónicos”. Castex escribe en *Le conte fantastique en France*: “Lo fantástico (...) se caracteriza (...) por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real”. Louis Vax en *El arte y la literatura fantástica*: El relato fantástico (...) gusta de presentarnos, habitando el mundo real en el que estamos, hombres como nosotros, ubicados de pronto ante lo inexplicable”. Roger Caillois, en *A coeur du fantastique*: “Todo lo

⁸ Aquí se considera desde los prólogos a obras y antologías hasta los teóricos del género: Adolfo Bioy Casares en “Introducción” a *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999; Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, Rosemary Jackson, *Op. cit.*, etc .

⁹ Jaime Alazraki, a principios de los años ochenta, propone la teoría denominada “neofantástico”, por la necesidad de diferenciar los textos fantásticos que no necesariamente se caracterizan por el efecto de “miedo”, constante en el género fantástico inglés. Esta teoría está ampliamente expuesta en su obra: *En busca del Unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983

fantástico es ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inaceptable en el seno de la inalterable legalidad cotidiana.”¹⁰

En estas definiciones, hay un elemento muy importante: el rasgo de “irrupción” o “ruptura”, que si bien en algunos de ellos está asociado al rasgo del “miedo”, más adelante, revisando a Rosemary Jackson, bien pueden coincidir con la característica “subversiva” de lo fantástico que ella propone, relacionada también con el modo gótico que en este caso no es la parte central del estudio, pero sí está implícito en algunos rasgos de la novela corta que se está estudiando. En relación a la “ruptura”, Roger Caillois también dice: “...lo fantástico manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable, en el mundo real.”¹¹ “un escándalo (...) casi insoportable”, tiene mucho que ver con la lectura sociocultural que Rosemary Jackson hace del texto literario fantástico:

Una vía para la comprensión de la función subversiva de la literatura fantástica emana de las lecturas *estructuralistas*, en mayor medida que las puramente *temáticas*. Se ha advertido que muchas fantasías de finales del siglo XVIII en adelante pretenden socavar el orden filosófico y epistemológico dominante. Subvierten, interrogan a las unidades nominales de tiempo, espacio y carácter, al tiempo que pone en duda la posibilidad –u honestidad- de la representación ficcional de dichas unidades.¹²

Otro de los rasgos fundamentales para la definición de lo fantástico, presente en autores anteriores y contemporáneos de Todorov, y que él sistematiza, es la “ambigüedad”, un concepto sumamente complejo, pero que servirá enormemente, para comprender los procedimientos de la estructura formal y estilística en el universo de textos que son o lindan con lo fantástico.

“Casi llegué a pensar”: esa es la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la fe absoluta como la incredulidad total nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación.

[...]

Lo fantástico implica [...] una integración del lector al mundo de los personajes; se define por la percepción de la ambigüedad que tiene el propio lector de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de

¹⁰ *Ibidem.* p. 25

¹¹ Roger Caillois, cit. por Jaime Alazraki, *Op cit.* p. 22

¹² Rosemary Jackson. “Lo oculto de la cultura” en: *Teorías de lo fantástico*. David Roas (comp.) Madrid: Arco Libros. (Serie Lecturas), 2001, p. 146

inmediato que, al hablar así, no tenemos en vista, tal o cual lector en especial, real, sino una “función” de lector, implícita al texto (al igual que está implícita la función del narrador).¹³

1.2.3.-Confrontaciones

Es pertinente anotar que el interés y la necesidad del estudio de lo fantástico en la literatura es una cuestión vigente en diversas épocas y culturas, no obstante que Todorov apuntaba que la literatura fantástica tuvo un período breve de existencia. Con relación a esto, Harry Belevan ha escrito una obra con el objetivo de abordar lo fantástico literario en lo que él llama su “esencia”. A partir de la crítica a diferentes teóricos fundamentales de lo fantástico literario, Belevan propone y aporta elementos para el estudio de lo fantástico, desde una concepción filosófica, la “esencia de lo fantástico” que él nombra. Así, la crítica que hace a los autores más reconocidos que han estudiado lo fantástico es que se han limitado a una descripción de las formas y de los temas, esquivando, o sólo aproximándose al concepto, a la esencia del asunto. No obstante, reconoce el trabajo de Todorov, como uno de los primeros teóricos de lo fantástico que se aproxima a la esencia de éste, cuando lo define como la “vacilación” entre una explicación racional y una sobrenatural, del asunto planteado en la obra literaria. De manera especial reconoce el trabajo de Iréne Bessiéré, quien define lo fantástico “fuera” de los géneros literarios.

No define una cualidad de objetos o seres existentes, ni constituye una categoría o un género literario, sino que supone una lógica narrativa a la vez que formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el juego aparente de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y de lo imaginario comunitario.

[...]

Lo fantástico no es sino uno de los caminos de la imaginación, cuya fenomenología semántica surge a la vez de la mitografía, de la religiosidad, de la psicología normal y patológica y que, por eso mismo, no se distingue de aquellas manifestaciones aberrantes de lo imaginario o de sus expresiones codificadas en la tradición popular.¹⁴

¹³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* [Op. cit.], p. 30

¹⁴ Iréne Bessiéré cit. por Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama (Argumentos), 1976, p. 53

También es importante, recordar aquí, la relevancia del estudio de Rosemary Jackson, *Fantasy: The literatura of subversion*, pues la “lectura” de lo fantástico que realiza esta autora, tiene un marcado enfoque “socio-cultural”, de tal manera que, más allá de las aportaciones de Todorov, con respecto a los temas de lo fantástico y su incidencia en lo social, en las que sólo menciona aspectos de patologías o variantes de comportamientos psicológicos del ser humano expresadas a través del texto fantástico, Jackson se refiere más bien, a aspectos de “denuncia” de “violencia” y “marginación” social, de los sistemas dominantes en la Europa de los siglos XVIII y XIX: “Subverting this unitary vision, the fantastic introduces confusion and alternatives; in nineteenth century this meant than opposition to bourgeois ideology upheld through the “realistic” novel.”¹⁵

1.3.- La estructura formal y estilística

La estructura formal del género es el punto de partida para identificar con precisión el modo fantástico y el género literario narrativo, así que será necesario ahora, deslindar las características propias de los géneros narrativos, antes de pasar a la estructura particular de la novela corta que se analizará en este trabajo de investigación. Por principio y aunque parezca obvio es necesario recordar que la literatura fantástica es siempre narrativa: cuento, novela y novela corta. A este respecto hay que recordar a Todorov en el capítulo en que identifica las características de lo poético, lo alegórico y lo fantástico, pues es importante para no confundir elementos y caer en el error de tomar por fantásticos textos en los cuales el elemento sobrenatural tiene una función más bien simbólica¹⁶. La riqueza del texto narrativo moderno, se encuentra precisamente en lo que Julia Kristeva analiza como la transición de lo “simbólico” a lo “significativo”.

¹⁵Rosemary Jackson, *op. cit.* p. 35. [Subvirtiendo una visión unitaria, lo fantástico introduce confusión y alternativas: en el siglo XIX, manifiesta una mentalidad opuesta a la ideología burguesa que se afianzaba, a través de la novela realista]

Respecto a este tema, se puede apreciar en la obra de José Amícola, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela educacional*, (citado en este trabajo), cómo la función de la llamada “novela educacional”, subliminalmente va moldeando los ideales de la sociedad burguesa en Europa, entre los siglos XVIII y XIX.

¹⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica [op. cit.]* p. 59-75

La segunda mitad de la Edad Media (siglos XIII a XV) es un período de transición para la cultura europea: la cultura del signo reemplaza a la del símbolo.¹⁷

Esta posibilidad de la unidad significativa de articularse o bien con sí misma (por lo tanto de repetirse), o bien con otras unidades, a menudo opuestas, sustituye una estructura monovalente (la estructura simbólica) por una estructura heterovalente, desdoblada, binaria.¹⁸

El texto fantástico, como se verá más adelante, precisamente se construye a partir de las posibilidades que ofrece la narrativa moderna, de conformar obras de más de una lectura, con múltiples posibilidades significativas, de ahí la importancia de que el texto fantástico sea siempre narrativo.

1.3.1.-La novela corta

El modo fantástico ha encontrado diferentes géneros para su expresión en la literatura, siempre en el ámbito de lo narrativo, la particularidad de cada obra es lo que da el sentido de originalidad a las mismas, aunque implique incrementar la complejidad de la clasificación genérica, sin embargo, ha sido necesario para comprender un vasto número de obras con características similares, la mencionada clasificación, así tenemos cuentos, novelas y novelas cortas fantásticas.

La novela corta en particular es un género complejo debido a que se encuentra a medio camino entre el cuento y la novela convencional, sin embargo, en la narrativa moderna presenta características que lo diferencian de ambos, y de acuerdo con Walter Pabst y Krömer Wolfram, se manifiesta con otros géneros narrativos breves, durante la Edad Media y el Renacimiento, alcanzando su máxima expresión en el *Decameron* de Boccaccio en Italia.

La pregunta relativa a desde cuándo existe la novela corta en sentido lato apenas si podrá ser respondida de forma satisfactoria. Todos los indicios parecen indicar que la novelística corta de la que poseemos testimonios literarios hubo de ser precedida de otra anterior

¹⁷ Julia Kristeva *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen (Palabra en el tiempo, 108), 1981, p. 35

¹⁸ *Ibidem*. p. 39

medieval, no escrita o cuando menos desaparecida, que encerraba ya en sí todas las posibilidades del desarrollo artístico.¹⁹

La producción de la novela corta tiene diferentes etapas, y se ha desarrollado no sólo en las literaturas románicas, pero la referencia es importante debido a que la narración corta, en este caso la novela, de acuerdo con Pabst y también con Krömer como se verá, es impulsada por una fuerte intención estética, y como una rebelión ante las “formas” canónicas aceptadas (que exigían siempre un mensaje moralizante). Posteriormente la producción de la novela corta tendrá otros momentos importantes, ya en la literatura de habla inglesa, será la obra de Henry James, una de las manifestaciones más sobresalientes.

Como se anotó en el párrafo anterior, una de las motivaciones para la producción del género es la “ruptura” con los cánones “oficiales” de la narrativa didáctica, en busca de la libertad de expresión estética. Esto lo emparenta precisamente con la corriente literaria gótica europea, opuesta a la novela educacional de la misma época (siglo XVIII), que estudia ampliamente José Amícola en *La batalla de los géneros*, ya citada en este trabajo, y desde luego también, con el modo fantástico. En todos estos casos opera la “ruptura” de un esquema establecido por factores extra-literarios, evidentemente, políticas de control social de cada época (Edad Media-Renacimiento y Racionalismo-Romanticismo).

Boccaccio explica la original ocurrencia del círculo de personas que enmarcan la historia y la descripción de la peste justamente en oposición a la idea de las unidades. Lo que a él le interesaba eran ante todo los contrastes artísticos. En la “introducción” a la Primera jornada subraya que no puede prescindir, en ningún caso de este sombrío comienzo, porque precisamente mediante él destaca más la belleza y la alegría jubilosa de las novelas.²⁰

Los antecedentes de la novela corta italiana desembocarán en producciones literarias de la misma época en España y Francia principalmente. De aquí lo que cabe destacar es que en la producción de la novela corta, se van definiendo aspectos formales que la caracterizan aún en la literatura

¹⁹ Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Rafael de la Vega (trad.) Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos 179), 1972, p. 19

²⁰ *Ibidem*. p. 141

moderna, aunque Pabst y Krömer subrayan que no hay una forma específica para las novelas cortas y han cambiado en las diferentes épocas en que se han cultivado:

El comienzo *in medias res* y la tardanza en esclarecer las verdaderas relaciones e intenciones, hacen de ella una narración llena de sorpresas y virajes siempre originales, comparable sobre todo, al *Asno de oro* de Apuleyo, en la técnica del suspense.²¹

Finalmente, en relación con el estudio de Krömer, es preciso señalar que sostiene, para el caso de la novela corta española de Cervantes y Lope de Vega, que no se trata de novelas realistas sino fantásticas,²² lo que confirmará más adelante, por qué la estructura de la novela corta es propicia para el desarrollo del modo fantástico moderno.

El repunte de la novela corta se irá acrecentando en los siglos posteriores al Renacimiento y será cultivada en Alemania, Francia y Norteamérica. Uno de los teóricos y creadores de novela corta ya en el siglo XX es precisamente Henry James.

...James, que como muchos otros ha escrito relatos en la misma línea que Bianco, ha sido quien teorizó sobre este tipo de literatura y el modo de narrar que llamamos aquí *nouvelle*, esa forma siempre incierta. Y si volvemos a la escena de la mesa donde están los novelistas escribiendo, podemos imaginar que no ha habido sólo un modo de modificar la tradición de la novela del siglo XIX, el gran modo que todos conocemos, el de Joyce, Proust, Kafka y Musil, sino que ha habido un modo alternativo, mucho más sutil...²³

Y es James el escritor que más ha influido a José Bianco, autor de *Sombras suele vestir*. Con Henry James se concreta y se precisa la estructura de la novela corta o de la *nouvelle* moderna, término francés con el que él la nombra. Henry James, quien actualiza el género, es también representante de una de las varias corrientes o etapas del género gótico, de gran trascendencia en la literatura inglesa, su obra más celebrada es *The Turn of the Screw* (*Otra vuelta de tuerca*). La estructura de la novela corta o *nouvelle* en James se

²¹Wolfram Krömer. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Juan Conde (trad), Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica 293), 1979, p. 11

²²*Ibidem*, p. 223 y 224

²³ Ricardo Piglia, "En relación a la "forma" de "construir" textos, de José Bianco" en: *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Daniel Balderston (comp.) Rosario. Beatriz Viterbo Editora, (Biblioteca Tesis/ensayo) 2006, p. 247

caracteriza por contar con un número limitado de personajes, un asunto principal abordado desde diferentes perspectivas y sobre todo, una constante y angustiosa ambigüedad, aspecto este último que en el caso de las novelas cortas de James y de José Bianco, refuerza magníficamente el modo fantástico, un efecto que funciona de otra manera en los cuentos y en la novela convencional. Es quizá por esto último que la mayoría de textos de género fantástico son cuentos o novelas cortas y hay pocos ejemplos de novela convencional, la que emparentaría más bien con lo gótico y la ciencia ficción, modos afines pero diferentes del fantástico. Porque la novela corta o *nouvelle*, en sí misma lleva en germen lo ambiguo: “La *nouvelle* equivale a una ecuación de una sola incógnita, la novela a varias ecuaciones, “con muchas incógnitas”, siendo las construcciones intermedias más importantes que la respuesta final.²⁴ La estructura de la novela corta, ambigua en sí misma, es propicia para el desarrollo de temas en modo fantástico, lo cual no implica, desde luego, que toda novela corta sea necesariamente fantástica, pero su estructura “sintética” favorece mucho el desarrollo de la “ambigüedad” que es imprescindible en el modo fantástico.

Para cerrar este apartado vale la pena mencionar que también con James opera una situación de “ruptura” para la innovación de las formas estéticas en el texto literario, igual que ocurría con las narraciones breves medievales y renacentistas, lo cual se puede corroborar en algunas líneas de *El arte de la ficción*, en el que James recomienda al aprendiz de escritor (al “joven novelista” como lo llama):

-Disfrútala como merece- le diría; toma posesión de ella, explórala hasta su último alcance, divúlgala, regocíjate en ella. Toda la vida te pertenece y no escuches a quienes quisieran recluirte en sus rincones diciéndote que el arte sólo habita aquí o allá, ni a quienes quisieran convencerte de que esta mensajera celestial aletea por su camino fatalmente fuera de la vida, respirando un aire superdelicado y dando la espalda a la realidad.²⁵

James dice esto en relación a la “libertad creadora”. Pero antes de estas líneas ha comentado acerca de las restricciones moralizantes en su

²⁴ José Cardona López en *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez, Chih. México. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (*In Extenso* col. Serie Crítica), 2003, p. 51

²⁵ Henry James, *El arte de la ficción*. Universidad de León, 1992, p. 77

cultura (Inglaterra y Norteamérica,) a la creación literaria, las cuales en cierta medida “limitan” la verdadera creación estética.

1.3.2.- Lo estético y lo fantástico

Aunado a la estructura formal (cuento, novela o novela corta), lo estético es elemental para concretar lo fantástico literario en un texto. Los procedimientos estéticos, enmarcados en el gusto o modo de cada obra, también lo determinan en buena medida, ya que enfatizan y ornamentan el tema central a lo largo de su estructuración. Así, podemos encontrar procedimientos barrocos para presentar y a veces enfatizar la “ambigüedad” (elemento esencial de lo “fantástico”) en los textos literarios. Por ejemplo, en la obra de José Bianco que se analizará, se verá cómo la ambigüedad se genera a partir de la construcción de diferentes perspectivas que en conjunto dan la impresión de un entramado laberíntico, que además se ornamenta con figuras barrocas y góticas, elementos que no sólo son ornamentales, sino también, están presentes en los procedimientos que desarrollan las acciones principales del relato. Por otra parte, su construcción se sostiene por una serie de oposiciones estéticas: pues el lenguaje que lo construye también maneja estilos opuestos a los mencionados que se acaban de anotar: habrá que resaltar el lenguaje claro del narrador (dado que es un texto en 3ª persona), opuesto a la presentación de las acciones anudadas en una serie de ambigüedades, y por otra parte, la descripción y creación de cuadros realistas en los que convergen elementos definitivamente góticos. Todo esto se ejemplificará debidamente a lo largo de este trabajo de investigación, pero es útil anotarlo ahora, debido a que se trata de sustentar por qué es importante el complemento de la estructura estética con la estructura formal, y en el caso particular de este texto, por qué lo fantástico se crea o se refuerza a partir de la disposición de los elementos estéticos en la estructura formal del texto.

1.4.-El modo fantástico en la narrativa hispanoamericana del siglo XX.

Como se vio en los apartados anteriores, lo fantástico es un concepto muy complejo para aplicar de manera correcta a la literatura, pues su fundamento es más bien antropológico (de acuerdo con el concepto de “modo” literario de Genette), o bien filosófico (retomando la conceptualización propuesta por Harry Belevan). De acuerdo con la posición teórica de Todorov, como género se restringe a unos cuantos ejemplares, debido a su volatilidad. Sin embargo, visto como “modo” del género narrativo, más que como género en sí mismo, es susceptible de aplicarse a diferentes géneros literarios narrativos, en un campo más amplio, pues de esta manera, estaríamos hablando de un “modo” que se encuentra frecuentemente en la obra de determinada cultura literaria. Cabe considerar, por lo tanto, la propuesta de una lectura sociocultural de lo fantástico como la de Rosemary Jackson, de manera que siendo el modo fantástico una expresión con un trasfondo de conflicto psicológico por una angustia de represión social, su expresión se hace posible en las más diversas culturas. Antes de continuar es preciso señalar que el término “modo” que se está aplicando no implica que el concepto se amplíe sin la debida precisión, que se fundamentará siempre en el concepto que sistematizó Todorov, en relación a la “vacilación” y “ambigüedad como elementos fundamentales de la literatura fantástica, así que se considerarán los “procedimientos” formales y estéticos a partir de los cuales lo fantástico se construye y manifiesta en las obras literarias, anteponiendo siempre los elementos esenciales que conforman lo “fantástico”.

1.4.1.- Lo fantástico no europeo

La complejidad para aplicar una clasificación genérica a una literatura diferente de la europea, surge a partir de las diferencias en los procesos culturales, y es también una razón por la que Todorov delimita en extremo los ejemplos de obras literarias para su estudio de lo fantástico. Pero los procesos culturales no se determinan sólo por las características locales de una cultura dada, sino también por las características temporales, así, Todorov delimita los ejemplos de lo fantástico literario, al siglo XIX europeo. No obstante, él mismo abre el planteamiento acerca de una “posibilidad” diferente de lo que él ha

definido como puramente fantástico (limitado a la Europa dieciochesca y decimonónica), y esto es lo fantástico generalizado, que ejemplifica con la *Metamorfosis* de Franz Kafka.

Esta metamorfosis tendrá consecuencias sobre la técnica del género. Si antes el héroe con el que se identifica el lector era un ser perfectamente normal (para que la identificación fuera fácil y uno se pudiese asombrar con él ante la extrañeza de los acontecimientos), aquí es el propio personaje principal quien se vuelve fantástico...

[...]

Con Kafka estamos por lo tanto enfrentados a lo fantástico generalizado: el mundo entero del libro y el lector mismo están incluidos en él.²⁶

Esta posibilidad de la expresión de lo fantástico en la literatura posterior al siglo XIX y las propuestas de definición de lo fantástico que se revisaron en los apartados anteriores, permiten abrir la posibilidad de un estudio de lo fantástico hispanoamericano, pues es claro que a partir de la revolución de la técnica, del “modo”, es posible la apertura de nuevos caminos hacia la identificación de elementos del modo fantástico en literaturas no europeas, pues el desarrollo de géneros y modos en la literatura tiene que ver en principio con los procesos de cultura, temporales y locales, y para el caso de Hispanoamérica hay que tener en cuenta que es una cultura desarrollada a partir de procesos de “asimilación” o incluso de “desplazamiento”, de y por parte de la cultura europea.

1.4.1.1.- Lo fantástico hispanoamericano.

El desarrollo de la literatura en Hispanoamérica está permeado desde sus orígenes por las tendencias y corrientes de la literatura europea, desde luego no sólo española, sino también francesa, alemana e inglesa, principalmente. El debate acerca de una literatura en América, anterior a las expresiones influidas por las literaturas europeas no corresponde a esta investigación. Así que será conveniente situar el proceso de cambio, a partir de la literatura del siglo XIX, sólo por contar con una referencia precisa, acerca de los antecedentes del modo fantástico narrativo en esta cultura. Es preciso

²⁶Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* [op. cit.] p. 180

recordar que la literatura del siglo XIX en todo el continente, está fuertemente influida por las tendencias europeas, pues el intercambio cultural entre Europa e Hispanoamérica comienza de manera constante, desde el siglo XVI.

El punto de arranque del desarrollo del modo fantástico narrativo en Hispanoamérica tiene sus orígenes en el Modernismo del siglo XIX, considerado el único movimiento desarrollado completamente en el nuevo continente (hasta ese siglo). El Modernismo es un movimiento literario profundamente cosmopolita y es por eso que será la gran apertura de Hispanoamérica al mundo moderno occidental, pues es también un movimiento que cuenta con representantes en casi todo el continente. En el caso de Argentina, Leopoldo Lugones representa magistralmente el nuevo movimiento. El caso de Lugones es de relevancia en el aspecto narrativo, por la innovación del manejo de técnicas en las que constantemente se introduce el modo fantástico. Además, es el antecesor de un tipo de narrativa en la que se mezclan la erudición de lo intelectual y la imaginación de la libre creación artística; esta manera de narrar con la cual, en la primera mitad del siglo XX Jorge Luis Borges sorprenderá al mundo.

El cosmopolitismo de este movimiento, sin duda abre la posibilidad del desarrollo del modo fantástico narrativo, no como elemento que aparece esporádicamente en obras de otros estilos y períodos literarios, sino como una literatura moderna, con un profundo “sentido” estético y de expresión individual.

1.4.1.2.- Lo fantástico en Argentina.

Luego del Modernismo y su apertura a la convergencia con otras culturas (no sólo la europea, sino algunas más remotas como la china o la japonesa), en el caso particular de Argentina, habrá que señalar que desde la temprana primera mitad del siglo XX, fue influida por la literatura inglesa, a través de una tendencia ideológica emprendida por Jorge Luis Borges (quien tenía antepasados ingleses) y el grupo de la Revista *Sur*, al que también perteneció José Bianco²⁷. Con estos dos antecedentes, el modo fantástico en

²⁷ Aquí cabe señalar que Argentina es un estado conformado por inmigrantes europeos de muy diversas procedencias, pero fundamentalmente: italianos, españoles e ingleses, lo que explica por qué su

la narrativa rioplatense, se desarrolló como en ningún otro lugar, aunque habrá que hacer notar que, por lo general, las historias de la literatura hispanoamericana, además de autores argentinos de literatura fantástica, citan a algunos mexicanos como Elena Garro, Juan José Arreola, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas y Francisco Tario, lo que permite ver que en México también se ha desarrollado en medida considerable el modo fantástico del género narrativo.

Los antecedentes modernistas para el desarrollo del modo narrativo fantástico son relevantes para Hispanoamérica, por el desarrollo del “cosmopolitismo” en oposición al “regionalismo” que había arraigado en diferentes países hispanoamericanos, incluido Argentina. Este “cosmopolitismo” implica un bagaje cultural muy amplio y crítico de los autores, que se expresa en las obras literarias. En Argentina, los ejemplos más sólidos se encuentran claramente en la obra de Jorge Luis Borges, sin embargo, un antecedente interesante con este tipo de textos (que a menudo expresan citas eruditas), es precisamente Leopoldo Lugones, el mayor representante del modernismo en Argentina, esto se puede constatar en algunos de sus cuentos:

El documento está en latín, caligrafiado con esas bellas y fuertes góticas tan características del siglo XVIII, y que, no obstante un avanzado deterioro, son bastante legibles, gracias a la cabal individualización de cada letra en el encadenamiento de los renglones, y a la anchura de los espacios intermedios entre éstos. Hasta se halla legalizado por un *signum tabellonis*, ciertamente muy complicado con sus nueve lazadas, y perteneciente al notario Balzariano de Cervis. Su data es del 12 de junio de 1292.²⁸

Los pájaros ostentan colores más brillantes en los países cuyo cielo siempre es puro (Gould). Los gatos blancos y de ojos azules, son comúnmente ciegos (Darwin). Hay peces que llevan fotografiadas en la gelatina de su dorso, las olas del mar (Strindberg). El girasol mira constantemente al astro del día, y reproduce con fidelidad su núcleo, sus rayos y sus manchas (Saint-Pierre).²⁹

literatura no está precisamente influida por la literatura francesa, como sucede en México y otros países de Hispanoamérica.

²⁸ Leopoldo Lugones, “Francesca” en *Los caballos de Abdera*. Juan Domingo Argüelles (comp.) México: CONACULTA, 1996, p. 120

²⁹ Leopoldo Lugones, “Viola Acherontia” en *Los caballos de Abdera*. Juan Domingo Argüelles (comp.) México: CONACULTA, 1996, p. 86

Esta forma de introducir datos de lugares y documentos, o bien de la cita de autores, en la “ficción” propiamente literaria, es un recurso que en la literatura argentina se encuentra posteriormente de manera constante y acabada sólo en la obra de Borges. Pero además de esto, leyendo a Lugones se encuentran también rasgos definitivamente convergentes con el modo narrativo fantástico.³⁰ De tal manera que la narrativa de Lugones será determinante en la proliferación del modo fantástico que se cultiva posteriormente al modernismo, en Argentina.

La obra que se estudiará en este trabajo, es relevante por su logro expresivo en el ámbito del modo fantástico, lo que tiene su origen también en una clara intención estética, en la que no pueden dejarse de lado, los antecedentes de una cultura plurilingüe, y por cierto, muy influida por la literatura en idioma inglés, y también dentro de la transición entre una tradición todavía con algunos ecos del siglo XIX y la inevitable complejidad del siglo XX.

1.4.2.- Controversia para la “aplicación” del modo fantástico en Hispanoamérica

Hasta aquí se han revisado algunos antecedentes del desarrollo del modo fantástico en la narrativa hispanoamericana, sin considerar la posibilidad de un “error” al aplicar el término a todas las expresiones literarias que por su característica de “ambigüedad” en el planteamiento de las acciones desarrolladas lo permitan, por eso no se vaciló en mencionar a Lugones como un claro antecedente de la literatura fantástica argentina. Sin embargo, siempre ha sido “riesgoso” aplicar las características y definición de un modo como el fantástico a literaturas no europeas, debido a la complejidad y especificidad del mismo, no obstante que Todorov mismo, habla de un “fantástico generalizado” para la literatura moderna. Para precisar mejor el estudio del modo fantástico de la narrativa hispanoamericana, también será necesario definir los subgéneros, con los que lo “fantástico” suele confundirse, debido a que se pueden encontrar en una misma obra, así que en apartados posteriores se definirá también y se revisará cómo influye el realismo mágico, lo real

³⁰La ejemplificación del modo fantástico en los cuentos de Lugones no se ha reproducido en las citas, porque para percibir estos rasgos es necesario apreciar la obra completa, como menciona Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, pero sí puede afirmarse que la mayoría de sus cuentos están muy cerca de la ambigüedad ante el asombro del asunto expuesto, y esto definitivamente los aproxima al modo fantástico.

maravilloso, lo neofantástico, y las corrientes estéticas del barroco y romanticismo, que tienen que ver con la obra que se analizará, aunque algunos en menor medida.

1.4.2.1.- La interpretación del modo fantástico para la literatura hispanoamericana

En su *Historia de la literatura hispanoamericana*, José Miguel Oviedo dedica breves apartados a la literatura fantástica en Hispanoamérica, mencionando autores argentinos, algunos mexicanos, sólo un cubano y un venezolano. La complejidad para la aplicación del término fantástico en la identificación de obras literarias se presenta no sólo porque se trata de una literatura no europea como se mencionaba en los apartados anteriores, sino por las características vastamente diversas de las nuevas [para el temprano siglo XX] expresiones literarias, así, se habla, además de la expresión fantástica, de la vanguardista, surrealista, psicologista, por mencionar las más afines. Este vasto acervo de expresiones literarias, asociadas por la característica de presentar recurrentemente elementos de lo “irreal” llega a generar la imprecisión del término fantástico, que posteriormente será aplicado al género o al modo.

...nos bastará decir que este subgénero [fantástico] está caracterizado por la presencia de lo sobrenatural, lo maravilloso o lo prodigioso percibidos como fenómenos que nos proponen una experiencia *alternativa* del mundo (o un mundo, de hecho, alterno) y que suspenden o niegan la coherencia de nuestra percepción. Es el carácter excepcional, inasimilable a la vivencia “normal” y, por lo tanto, inexplicable a la razón lo que otorga a esta literatura el tono de extrañeza que la distingue. La literatura fantástica ocupa un espectro bastante amplio de formas cuyos límites extremos serían, por un lado, los relatos de horror y, por otro, la llamada “ciencia ficción”; es decir, las figuraciones aterradoras de lo ancestral o primario, y la anticipación de un futuro tecnológico amenazante o deshumanizador.³¹

Una definición de lo fantástico como la de Oviedo aún es muy general y provocará imprecisiones. Para la aplicación del término fantástico a la literatura hispanoamericana, y a cualquiera otra, será necesario con todo rigor, anteponer siempre los estudios teóricos sobre el tema, y de esta manera

³¹José Miguel Oviedo. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid; Alianza Editorial (Universidad, textos) 2001, p. 38 y 39

restringir el acervo de clasificación del modo fantástico, a las obras que en verdad presentan características del mismo. Sin embargo, el rigor teórico no implica que el modo fantástico no exista o no se defina por completo en Hispanoamérica, si bien no es el que más predomina y no está presente en todos los países con el mismo ímpetu. Se menciona esto porque algunas veces, para evitar el riesgo de un error, se minimizan o quedan en entredicho, valiosos ejemplos de la literatura Hispanoamericana, como sucede precisamente con la obra de Bianco y otros autores, en la *Historia de la narrativa Hispanoamericana* de Oviedo.

Su narrativa se desarrolla dentro de líneas estéticas relativamente próximas o concurrentes con las de Borges, Bioy y Felisberto Hernández, pero el estímulo más directo parece ser el de Henry James. Su visión funde los planos fantástico, onírico y real con motivo de su indagación estética. Aunque no podemos afirmar que la obra de Bianco sea en propiedad “literatura fantástica”, la colocamos aquí por aproximación: colinda con ella, y refleja la inteligente asimilación que hizo de sus mejores ejemplos. Sus relatos sugieren la incertidumbre y la ambigüedad mediante un uso muy diestro del punto de vista, que relativiza y limita la percepción del narrador y nuestra relación con el mundo – a veces perverso- que los personajes habitan.³²

La interpretación de Oviedo acerca de la Obra de Bianco es muy precisa, pero justamente al mencionar el aspecto fantástico lo relativiza con “...no podemos afirmar que la obra de Bianco sea en propiedad “literatura fantástica”, la colocamos aquí por aproximación...”. Lo que deja entrever que hay un “prejuicio”, para clasificar abiertamente, obras hispanoamericanas como fantásticas, esto se debe quizás al antecedente de los estudios teóricos del modo fantástico (aunque hay que mencionar que Oviedo no toma posición teórica respecto a lo fantástico a pesar de titular su apartado: “En la órbita de lo fantástico” y su definición aún es vaga), pero también a que la literatura hispanoamericana en general, se nutre de las literaturas europeas, cuando no viene de una mera “imitación”, pues también Oviedo dice: “colinda con ella [la literatura fantástica] y refleja la inteligente *asimilación* que hizo de sus mejores ejemplos”. Claro que la literatura de Bianco deriva de “asimilaciones” de otras literaturas, como ocurre con toda la literatura, y en el caso de un escritor que se dedicó también a la traducción puede ser más notorio, pero no es razón

³² *Ibidem*, p. 43 y 44

para afirmar que la obra sólo “colinde” con lo fantástico y que no llegue a ser “en propiedad literatura fantástica”, pues al final de cuentas, la obra es un producto “acabado” en idioma español, construido con una fuerte intención estética y con rasgos fantásticos muy precisos (mencionados precisamente por Oviedo cuando dice que “...su visión funde los planos fantástico, onírico y real...”), y esto es precisamente lo que se buscará demostrar en este trabajo de investigación.

1.4.2.2. La teoría de lo neofantástico de Jaime Alazraki

El desarrollo del modo fantástico en la narrativa argentina motivó la innovación del mismo, y es aquí precisamente donde sería perfectamente aplicable la apertura teórica de Todorov, con relación a lo “fantástico generalizado”. El desarrollo del modo fantástico en Argentina tiene lugar hasta el siglo XX, así que no hay un antecedente a la manera del modo fantástico de la narrativa europea, lo que hay es un enfrentamiento a las nuevas condiciones sociales del mundo, que se vivían también en Europa, lo que propicia un tipo de escritura muy cercana a lo “fantástico generalizado” de Todorov, pero con características locales que le darán un importante toque de originalidad. Esta innovación en el modo fantástico, expresada en la literatura argentina, hizo necesario también, postular una nueva teoría.

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esta ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva concepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico.³³

La nueva teoría de lo fantástico es precisamente del autor que se acaba de citar, es lo “neofantástico” de Jaime Alazraki, quien la desarrolla para el estudio de los cuentos de Julio Cortázar, pero posteriormente ha sido aplicada a otras obras, incluso fuera del área del Río de la Plata.

El modo fantástico de la narrativa argentina no tiene un antecedente como lo fantástico decimonónico europeo, pues de manera simultánea se

³³ Jaime Alazraki. *En busca del unicornio. Los cuentos de Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid; Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 324), 1983, p. 28

cultivan obras con rasgos del modo fantástico más afín al europeo decimonónico, y obras caracterizadas por lo “fantástico generalizado” también europeo, pero en ambos casos con rasgos locales que las distinguen.

La obra que se analizará no se ubica predominantemente en lo “neofantástico”, pero dentro de los rasgos distintivos particulares que presenta, sólo ocasionalmente convergerán algunos elementos neofantásticos en ella. Por otra parte, lo importante de este apartado es valorar la importancia de la innovación del modo, en esta área geográfica en particular, ya que el cultivo de determinado género y modo en la literatura, siempre ofrecerá aportaciones a la literatura universal. Así, también es preciso mencionar que actualmente la teoría de lo “neofantástico” se ha aplicado al estudio de obras de autores hispanoamericanos, desde la época de florecimiento del realismo mágico a mediados del siglo XX, hasta los comienzos de este nuevo siglo.³⁴

1.4.2.3.- Otras manifestaciones de lo “sobrenatural” y lo “extraño” en la narrativa hispanoamericana

En múltiples ocasiones, antes de considerar la “ambigüedad” que proponen los teóricos de lo fantástico literario, como el elemento esencial de este modo, se piensa en el elemento “sobrenatural” o lo “extraño”, lo que origina las confusiones con lo maravilloso, que explica detenidamente Todorov, o bien con lo “irracional”. Ambos elementos pueden estar presentes en una obra de modo fantástico, sin embargo, no son éstos los que la definen, sino la actitud, la “situación de enunciación”³⁵, en modo fantástico, que tiene mucho que ver con la “percepción del mundo”.

En Hispanoamérica han tenido un gran florecimiento, dos movimientos literarios que eventualmente pueden confundirse entre sí, y desde luego, con el modo fantástico, estos son el “realismo mágico” y el “realismo maravilloso”. Ambos parten de una “percepción del mundo” realista, pero también ambos están permeados de “situaciones”, extrañas en el primero, y sobrenaturales

³⁴ Cecilia Eudave, “Sobre literatura neofantástica” Entrevista de Cecilia Eudave a Ana Rosa Domenella en: *Coordinada fantástica*. [<http://www.literaturas.com>], (13 de septiembre de 2009)

³⁵ Gerard Genette, *op. cit.* p. 190 y 191

en el segundo, lo que los aproxima al modo fantástico y se llegan a confundir con éste.

1.4.2.3.1.- El realismo maravilloso

Se ha difundido de manera notable la teoría de lo real maravilloso, planteada por Alejo Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* y algunos ensayos posteriores en éste exalta lo “maravilloso” natural en América y su consecuencia en la creación artística e incluso cultural. Lo real maravilloso tiene que ver con la mitografía hispanoamericana, rica en fusión de culturas autóctonas y extranjeras.

Siempre me ha parecido significativo el hecho que, en 1780, unos cuerdos, españoles, salidos de Angostura, se lanzaran todavía a la busca de El Dorado, y que, en días de la Revolución francesa -¡vivan la Razón y el Ser Supremo-, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la Ciudad Encantada de los Césares.³⁶

La postulación teórica de lo real maravilloso de Alejo Carpentier es radical y hasta podría decirse, más emocional que intelectual, ya que también hace crítica, precisamente de la literatura fantástica europea, argumentando que ésta se basa en “códigos de memoria”³⁷. Sin embargo, lo relevante de su aportación es que se aplica perfectamente a las obras de elementos que tienen que ver con lo sobrenatural enraizado en la mitografía local de los países de Hispanoamérica.

1.4.2.3.2.- El realismo mágico

Una de las aportaciones teóricas para diferenciar estos movimientos entre sí la ha realizado Seymour Menton, a través de varias obras de reflexión en torno a las características del mágicorealismo, pero aquí se citará solamente la *Historia verdadera del realismo mágico*, de 1998, en la que Menton sistematiza su investigación y crítica del realismo mágico en particular, pero también confrontándolo en una parte, con lo real maravilloso, teorizado por Carpentier y practicado (de acuerdo con Seymour Menton) de manera

³⁶ Alejo Carpentier. *Obras completas. II. El reino de este mundo. Los pasos perdidos*. México: Siglo XXI, 22ª ed. 2003, p. 16

³⁷ *Ibidem*. P. 14

“más natural”, por Miguel Ángel Asturias. De acuerdo con los datos de Menton el realismo mágico es una corriente estética (en principio pictórica) europea de principios de siglo XX, que influyó profundamente en la narrativa hispanoamericana del mismo siglo.³⁸

En literatura hay que distinguir el realismo mágico, no sólo del surrealismo sino también de lo fantástico y de lo real maravilloso. Aunque Todorov y otros teóricos han propuesto fórmulas bastante complejas para distinguir entre el realismo mágico y las otras modalidades con que se ha confundido, una explicación más sencilla es que cuando los sucesos o los personajes violan las leyes físicas del universo, como en *Aura* de Carlos Fuentes, la obra debería clasificarse de fantástica. Cuando esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o africana, entonces es más apropiado utilizar el término inventado por Carpentier: lo real maravilloso. En cambio, el realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales.³⁹

Así, el realismo maravilloso es una corriente más bien local, propia del influjo de culturas antiguas y africanas en Hispanoamérica, y el realismo mágico es más bien cosmopolita y se ha cultivado también en Europa y Estados Unidos. Aquí cabe mencionar un estudio reciente sobre la obra *Nights at the circus* de Angela Carter, en la que la autora del estudio, Helen Stoddart, menciona la identificación de esta obra de Carter, dentro del realismo mágico.⁴⁰ Para distinguir entre realismo mágico y modo fantástico en literatura, Seymour Menton analiza varios cuentos de Borges que generalmente se identifican como fantásticos, exponiendo por qué son magicorrealistas y no fantásticos.

Como Borges era argentino y además muy europeizado, sería absurdo atribuir su predilección por la magia a una herencia cultural indígena o africana [...] podría ser más que una casualidad el hecho de que debutara literariamente a principios de la década de los veinte, en el mismo momento en que la pintura magicorrealista estaba de moda en Alemania y otras partes y cuando tenían más influencia las ideas de Carl Jung.

[...]

³⁸ Seymour Menton fundamenta su afirmación del origen del término de realismo mágico, en la obra del crítico de arte alemán Franz Roh, *Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea*, de 1925.

³⁹ Seymour Menton. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra firme) 1998, p. 30

⁴⁰ Helen Stoddart. *Angela Carter's Nights at the Circus*. New York: Taylor & Francis Group, 2007, p. 34-37 y 63-66.

...el realismo mágico prefiere la inconsciencia colectiva de Jung, la idea que proviene de las teorías arquetípicas, en el sentido de que todas las épocas se funden en un momento del presente, y que la realidad en sí tiene ciertos rasgos que la identifican con el mundo de ensueño. En sus propias obras, Borges comparte la visión del mundo de Jung y rechaza la de Freud.⁴¹

Esta digresión sobre los movimientos del realismo mágico y lo real maravilloso, es porque se verá en el análisis de *Sombras suele vestir*, cómo permean estos rasgos en la estructura general de la misma, ya que precisamente, porque los estilos que se manejan en estos movimientos, parten precisamente de una “percepción del mundo” que se fundamenta en el realismo, concepto que se opone al modo fantástico. Hay que resaltar, sin embargo, que en cuanto al procedimiento estético de *Sombras suele vestir*, hay más afinidades con el realismo mágico, que se encuentra recurrentemente en la obra de Borges. Para finalizar este apartado se destacará un elemento fundamental, que Seymour Menton identifica en el realismo mágico, y que tiene que ver con las líneas formal y estética de las obras que se inscriben en este movimiento, este elemento es la “objetividad”

En su ensayo sobre Quevedo, Borges lo elogia como “el primer artífice de las letras hispánicas”, más grande que Cervantes. Para llegar a esta conclusión, Borges subraya la misma objetividad extrema y ultra precisión utilizadas por los mágicorrealistas para revestir la realidad de una capa de magia. Borges atribuye la relativa falta de fama internacional de Quevedo al hecho de que “sus duras páginas no fomentan, ni siquiera toleran, el menor dasahogo sentimental”.⁴²

Esta “objetividad” está presente en las numerosas obras hispanoamericanas con las que Menton ejemplifica la manifestación del realismo mágico, y está presente también, como se verá, en *Sombras suele vestir*, aunque esta no sea magicorrealista en toda la extensión del término, pues plantea la confrontación entre la percepción del mundo realista y fantástica.

⁴¹ Seymour Menton, *Op. cit.*, p. 38 y 39

⁴² *Ibidem*, p. 40

1.5.- Las aplicaciones teóricas que se utilizarán en este trabajo. Resumen general.

No puede concluir este capítulo sin que se especifique la aplicación teórica que se utilizará para el análisis de la obra en cuestión, pues fue esta la finalidad de desglosar cada uno de los aspectos que se consideraron pertinentes, para plantear una posición teórica en la cual se basará el análisis de la novela corta *Sombras suele vestir* en el próximo capítulo.

1.5.1.- La clasificación del texto

De acuerdo con las definiciones desglosadas, en relación al concepto de lo “fantástico”, se concluye que lo más apropiado es denominarlo un “modo” que converge con el género narrativo, lo cual permite concebir lo fantástico, más como la ya mencionada “percepción del mundo” que se opone a la realista, pues los modos (de acuerdo con Genette) no están implícitos en el género y tampoco lo absorben o lo implican sino que confluyen mutuamente, “complementándose” como se anotó en I.1 y como dice Genette: “Los géneros pueden entremezclarse con los modos (el Edipo relatado sigue siendo trágico), quizá del mismo modo que las obras se imbrican en los géneros...”⁴³ Así que el modo fantástico ha necesitado de un género literario para expresarse y lo ha encontrado en la narrativa (sobre todo en la narrativa breve, pero en el caso hispanoamericano, no será en la cualquier narrativa, sino la maravillosa y la magicorrealista principalmente), pues también habrá que recordar que los modos no son propiamente “maneras” estéticas o formales, sino como dice Genette: “Situaciones de enunciación”⁴⁴, o Harry Belevan (respecto del “fantástico”): “Al ser una manifestación de síntomas o signos, lo fantástico se convierte, por lo mismo, en un término de referencia para los diversos géneros que lo transmiten y que son, ellos sí, posibles de clasificación”⁴⁵. Belevan no define lo fantástico como modo sino como noción filosófica, pero ésta lo aproxima al aspecto lingüístico y antropológico del que habla Genette respecto de los modos, y a la manera en que Rosemary Jackson e Irène Bélière estudian lo fantástico: como “modo” y como “lógica narrativa”, respectivamente.

⁴³Gerard Genette, *op. cit.* p. 233

⁴⁴*Ibidem*, p. 190 y 191

⁴⁵Harry Belevan, *op. cit.* p. 102

De esta manera, la posición que se mantendrá en el estudio de *Sombras suele vestir* será la del análisis del modo fantástico expresado a través de una novela corta (narrativa), que se construye a partir de oposiciones estéticas que confluyen en un muy cuidado estilo magicorrealista.

1.5.2.- El análisis de la estructura

Con relación al análisis de esta novela corta que se ha propuesto como un claro ejemplo para el desarrollo del modo fantástico narrativo en Hispanoamérica, se partirá de los postulados formalistas en los cuales, lo esencial es la estructuración lingüística, manejada a través de códigos léxicos que construyen la estética del texto para poder calificarlo de “literario”. Sin embargo, esto no puede seguirse al pie de la letra, a la hora de valorar la repercusión socio-cultural de la obra en determinada área geográfica y sus relaciones con otras obras similares u opuestas.

Para esto será necesario recurrir, además de las teorías del estructuralismo francés (para el caso de este trabajo, de Tzvetan Todorov, principalmente), también de otros estudios que aborden el modo fantástico en acepciones socio-culturales y los estudios que permitan identificar la trascendencia de la obra literaria en el ámbito socio-cultural en que se desarrolla. Así que para esto, se emprenderá un análisis orientado a partir de tres ejes fundamentales: el aspecto formal, el socio-cultural a partir del modo fantástico, y el estético como detonante de la expresión fantástica, a partir de las corrientes artísticas que lo influyen.

En relación con los aspectos teóricos y formales que constituyen el texto, se partirá de las teorías del estructuralismo francés (Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Greimas, principalmente) porque es necesario identificar primero los componentes lingüísticos que integran la “literaturidad” del texto. Pero también se fundamentará en las teorías de Julia Kristeva, expuestas en sus estudios de semiótica y relativos a la novela, porque esta autora, a partir de la teoría de la “lingüística transformacional” desarrolla la serie de implicaciones histórico-sociales, que implica el texto o el discurso puramente lingüístico, “literaturizado”:

El ideograma de un texto es el hogar en el que la racionalidad concedora integra la transformación de los enunciados (a los que el texto es irreducible) en un todo (el texto), así como las inserciones de esta totalidad en el texto histórico y social.⁴⁶

Para el estudio del modo fantástico expresado mediante la narración breve, en las ya citadas obras de Harry Belevan y Rosemary Jackson.

Para abordar el análisis de la estética del texto, los subgéneros y corrientes artístico-literarias que lo influyen, que son el realismo mágico, lo barroco y lo gótico, se realizará un análisis a la luz de los estudios de Seymour Menton, Omar Calabrese y José Amícola. Seymour Menton porque ha sistematizado la clasificación de la corriente magicorrealista en la narrativa hispanoamericana, como se mencionó en 1.4.2.3.2; Omar Calabrese porque ha propuesto el estudio de lo “barroco” en el ámbito socio-cultural contemporáneo y es en este sentido que lo barroco influye a la obra que se estudiará, aunque también se retomarán aspectos de lo barroco como corriente estética propiamente dicha y para esto se recurrirá eventualmente a otros autores; José Amícola porque recientemente ha publicado un estudio acerca de la confrontación de dos modos de novelar en Europa (el gótico y el educacional).

⁴⁶ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 16

CAPÍTULO II

LA CONSTRUCCIÓN DE LO FANTÁSTICO EN *SOMBRAS SUELE VESTIR*

II.1.- La estructura narrativa

Para comprender la estructura general de *Sombras suele vestir*, se partirá de los tres niveles principales del texto literario que plantea Roland Barthes en su *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En este caso en particular se empleará la teoría de Barthes con un ligero matiz de términos, ya que él plantea la secuencia funcional (fundamentada en Propp y Bremond), la actancial (fundamentada en Greimas) y la narrativa-discursiva (fundamentada en Todorov). En este caso se emprenderá el análisis de un nivel sintáctico, con el estudio de los elementos del tiempo y el espacio, fundamentado en el propio Barthes y Tzvetan Todorov; se continuará con el análisis de un nivel semántico de las “estancias” y “acciones” de los actantes al interior del texto, fundamentado en Greimas; finalmente se concluirá esta parte con el análisis de un nivel narrativo-discursivo, desde luego fundamentado en las teorías de Todorov para el análisis del texto literario en general y del texto literario fantástico en particular, que interesa de manera especial en el estudio de *Sombras suele vestir*, pero también será en esta parte en la que se retomará a otros autores para el estudio de la repercusión socio-cultural del texto fantástico, así como la importancia del aspecto estético en la narrativa hispanoamericana del siglo XX. De esta manera se busca consolidar la base para poder en seguida, realizar una “valoración” del texto, como una propuesta, de la narrativa hispanoamericana de modo fantástico, y desde luego, sus “interrelaciones” con otras obras también de modo fantástico, así como la recepción social, tanto de la obra, como del modo narrativo en general. Pero esto último ya será materia del tercer capítulo.

II.1.1.-El nivel sintáctico y el espacio-tiempo de la obra

Desde siempre, el tiempo en el texto narrado ha sido un elemento substancial y por tanto, ha intrigado sobremanera no sólo a lingüistas y teóricos de la literatura, sino también a filósofos, antropólogos, historiadores, etc. En el caso de la teoría literaria el estudio del tiempo (y el espacio como complemento inseparable, que se estudiará en posteriores apartados), se enfrenta a

diferentes “situaciones” de este elemento, por un parte la crítica mitológica y la psicocrítica,¹ que estudian el “tiempo narrado” en relación con el tiempo “vital”² de un individuo o de una sociedad, y por la otra; el estructuralismo y la narratología que se proponen el estudio del tiempo (y otros elementos) al interior del mismo texto, de tal manera que para esta teoría las oposiciones o superposiciones de categorías temporales ocurren al interior del texto mismo. Para este fin, la narratología estructuralista ha dividido el estudio de la manifestación del tiempo en el texto literario en la “enunciación” (la disposición y forma de narrar) y el enunciado³ (el tiempo narrado en el texto total), o bien en “narración” (la disposición y forma de narrar) y el “discurso”⁴ (el tiempo narrado en el texto total). Esta forma de subdividir el tiempo para su estudio en la narración, de la escuela estructuralista, tiene un importante antecedente en el formalismo ruso:

Existe un problema del tiempo porque dos temporalidades se encuentran puestas en relación: la del universo presentado y la del discurso que lo representa. Esta diferencia entre el orden de los acontecimientos y el de las palabras es evidente, pero no entró en pleno derecho en la teoría literaria hasta que los formalistas rusos la utilizaron como uno de los principales índices que permitían oponer la *fábula* (orden de los acontecimientos) al *tema* (orden del discurso).⁵

Este es un claro ejemplo de los esfuerzos del estructuralismo y sus antecedentes en el formalismo ruso, para el estudio del texto a partir de sus propios elementos, sin recurrir a elementos externos como el que se ha llamado tiempo vital. No obstante, hay un límite para estudiar el texto sólo en su interior mismo. Así por ejemplo, Todorov habla de los elementos *in praesentia* (correspondientes a las relaciones sintácticas) e *in absentia*, de los paradigmas semánticos, en su *Poética estructuralista*, los cuales se revisarán

¹ Los términos de crítica mitológica y psicocrítica se toman de los artículos de la obra coordinada por José María Díez Borque, *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 1985.

² Se emplea este término para designar lo que también se puede denominar “real” o incluso “histórico”, sin embargo, el término “real” se utilizará más adelante para oponerlo a la categoría de “fantástico” y el término “histórico” es un concepto que se aleja del objeto de estudio que es el texto literario y no histórico.

³ Los términos “enunciación” y “enunciado”, son términos de Gérard Genette, que en este caso se retoman del texto en que es citado por Paul Ricoeur en *Tiempo y narración II*, que se citará más adelante.

⁴ “Narración” y “discurso”, son términos de Tzvetan Todorov y los utiliza en diferentes obras.

⁵ Tzvetan Todorov, *Poética estructuralista*, Madrid: Losada, 2004, p. 34

mejor, en un próximo apartado, pues por ahora es más importante revisar los elementos temporales de la obra en cuestión.

II.1.2.- El tiempo narrado y la narración del tiempo

Con esta encrucijada se pueden abrir los primeros cuestionamientos respecto del tiempo en el texto literario. ¿Qué es lo que se narra? Para la crítica estructuralista y un estudio que pretenda ser objetivo y científico no será el tiempo vital de la crítica mitológica o la psicocrítica (que se basan en símbolos y elementos más bien antropológicos de una cultura dada), sino una “enunciación” o un “discurso” construido a través de determinadas secuencias de núcleos significantes, entendiendo por “secuencia” el concepto de Roland Barthes: “Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente”⁶. La siguiente pregunta sería ¿Cómo se narra? Y se resolverá analizando cada una de las secuencias que construyen el discurso. De tal manera que los elementos básicos para el estudio del tiempo son el “Qué” de la gramática, utilizado para referir al sujeto y el “Cómo” de la gramática utilizado para referir al complemento circunstancial, que necesariamente es antecedido por un verbo. Con estos antecedentes puede afirmarse que el estudio del tiempo, puede referir por sí mismo (sólo complementado por la categoría de espacio), a la sintaxis total del texto literario.

Para cerrar este apartado, sólo se comentará que la presentación del tiempo en el texto literario se desarrolla (como se verá en el análisis), a manera de “ondulaciones” que armonizan la sintaxis expuesta, esto sería lo que Paul Ricoeur define:

Con la *perspectiva de locución* entra en juego un segundo eje sintáctico, que se refiere al proceso de comunicación tanto como el eje de la actitud de locución. Se trata del nexo de anticipación, de coincidencia o de retrospección entre el *tiempo del acto* y el *tiempo del texto*. La posibilidad de este desfase entre el tiempo del acto y el tiempo

⁶ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos” en: *Análisis estructural del relato*, Tlhuapan, Puebla, México: Premiá (La red de Jonás) 1991, p. 20

del texto proviene del carácter lineal de la cadena hablada y, por tanto, del propio desarrollo textual.⁷

La reflexión de Ricoeur se refiere al tiempo textual en relación con el tiempo de la acción, y podría pensarse en la acción vital, pero no necesariamente como la acción externa, sino la implícita en el propio texto literario, pues al conocer la “representación” del texto literario, se conoce que el antecedente es cualquier discurso de acto de habla común. Roland Barthes, por su parte, habla del “movimiento” de las secuencias al interior del texto literario.

El lector percibe una sucesión lineal de términos. Pero lo que hay que hacer notar es que los términos de varias secuencias pueden muy bien imbricarse unos en otros: una secuencia no ha concluido cuando ya, intercalándose, puede surgir el término inicial de una nueva secuencia: las secuencias se desplazan en contrapuntos; funcionalmente, la estructura del relato tiene forma de “fuga”: por eso el relato se “sostiene” a la vez que “se prolonga”.⁸

Esto último es lo que determina la armonía y el ritmo sintáctico del texto literario, y de alguna manera lo que lo clasifica como tal y lo hace diferente de cualquier discurso no literario. Pero es tiempo de pasar al inventario de los elementos temporales de *Sombras suele vestir*.

II.1.2.1.- Las secuencias temporales en *Sombras suele vestir*

Para sistematizar el estudio de las secuencias temporales en el texto que se está estudiando, se ha dividido en 16 secuencias, las cuales en su mayoría conforman “unidades” que tienen como “correlato”⁹ el espacio, que se estudiará en apartados posteriores. Es importante mencionar aquí, que los elementos temporales que se analizarán a continuación responden específicamente a la segunda pregunta gramatical que se planteaba ¿Cómo se narra? Por lo que la respuesta, por ahora, sólo se desplegará en la sucesión de secuencias que se analizarán a continuación. Para responder a la primera pregunta, ¿Qué se narra?, referida al sujeto gramatical, será necesario haber concluido el segundo nivel, que se refiere al análisis semántico.

⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Ediciones Cristiandad (Serie: Libros Europa), 1987, p. 125

⁸ Roland Barthes, *op. cit.* P. 21

⁹ Los términos “unidad” y “correlato”, se emplearán en el sentido que los utiliza Roland Barthes en la obra citada en este trabajo.

A continuación se exponen las secuencias temporales de *Sombras suele vestir* para tener un primer esbozo del texto total. Cabe señalar que en cada secuencia se especifica el tipo de categoría temporal, ya sea real o fantástica en el texto, según el caso, debido a la naturaleza de esta narración escrita en modo fantástico.

1.-*Separación de los actantes Carmen y Raúl.* Tiempo real.

2.-*Visitas de Jacinta Vélez (una vez que se ha suicidado), a su hermano Raúl.* Tiempo fantástico.

3.-*Estancia de los Vélez en el cuarto del inquilinato. Jacinta es traductora pero comienza a prostituirse, a instancias de Carmen.* Tiempo real.

4.-*Muerte de la señora de Vélez y suicidio de Jacinta Vélez, de manera simultánea.* Tiempo real-fantástico.

5.-*Cita de Bernardo Stocker y Jacinta Vélez el día de la muerte de la señora de Vélez y el suicidio de Jacinta Vélez. Propuesta de vida juntos.* Tiempo fantástico.

6.- *Vida de Jacinta Vélez en el departamento de Bernardo Stocker.* Tiempo fantástico.

6. a).- *Caminatas de Jacinta Vélez, del departamento de Bernardo Stocker al inquilinato de Carmen, en que vivía Raúl Vélez (travesía de la ciudad de Buenos Aires).* Tiempo fantástico.

6. b).- *Comidas de Jacinta Vélez, ordenadas por Bernardo Stocker al criado Lucas y almuerzos en el restaurante.* Tiempo fantástico.

6. c).- *Almuerzos de Bernardo Stocker y Jacinta Vélez. Acuerdo para internar a Raúl Vélez en el sanatorio. Petición de Bernardo, para que Jacinta lo acompañe en una cena con Julio Sweitzer.* Tiempo real-fantástico.

7.- *Recuerdo del padre de Stocker y un viaje a Europa cuando éste era niño.* Tiempo real.

8.- *Cena de Bernardo Stocker con Julio Sweitzer y Jacinta Vélez. Discusiones de temas bíblicos.* Tiempo real-fantástico.

9.- *Carta de Bernardo Stocker a Julio Sweitzer en la que explica su "retiro".* Tiempo real.

10.- *Estancia de Bernardo Stocker y Raúl Vélez en el sanatorio.* Tiempo real.

11.- *Explicación de la estancia de Bernardo Stocker y el caso de Raúl Vélez, por el director del sanatorio a Julio Sweitzer.* Tiempo real.

12.- *Relato del sueño de Bernardo Stocker, y esperanza de la vuelta de Jacinta Vélez. Referencias a la importancia de Jacinta Vélez para Bernardo Stocker.* Tiempo fantástico.

13.- *Relato de las investigaciones acerca de la familia Vélez, por Bernardo Stocker. Relato de Raúl Vélez Ortúzar, acerca del personaje de la tía Jacinta que murió en Europa.* Tiempo fantástico.

14.- *Relato de Carmen acerca del pasado de Jacinta Vélez, enfatizando el suicidio. Testimonio de María Reinoso acerca del mismo suicidio.* Tiempo real.

15.- *Relato de la estancia de Jacinta Vélez en el departamento de Bernardo Stocker, por parte del criado Lucas.* Tiempo fantástico-mítico.

16.- *Regreso de Julio Sweitzer a su casa.* Tiempo real.

II.1.2.2.- Caracterización de las secuencias. Nudos y catálisis

A primera vista puede observarse que las primeras 5 secuencias alternan categorías temporales reales y fantásticas. De la secuencia 6 a la 6c y de la 7 a la 11 predomina el tiempo fantástico y a partir de la 12 vuelven a alternarse. El texto comienza *in medias res* y presenta una sucesión de secuencias no lineal, de tal manera que a primera vista y con apego a una primera lectura exclusivamente sintáctica, pueden localizarse claramente dos "discursos".

Estos discursos se determinan por la separación de dos pares de actantes: Carmen y Raúl; Bernardo y Jacinta. En el primer discurso se trata de una mujer mayor obsesionada con un joven enfermo que requiere un tratamiento médico-psiquiátrico para su consecuente adaptación social, propia de cualquier sociedad occidental europeizada. La separación da pie a que Carmen relate la obsesión de Stocker, dado que según ella Jacinta está muerta, a pesar de que Stocker afirme haber vivido con ella en los últimos tiempos.

En el segundo discurso no se conoce realmente la “naturaleza” y “causas” de la separación, y es lo que sostiene el discurso fantástico del texto: o bien Jacinta Vélez se suicidó y prolongó su estancia (¿espiritual?) al lado de Bernardo Stocker para que éste consiguiera separar a Raúl Vélez de Carmen; o bien Jacinta se suicidó y murió inmediatamente, por lo que sólo ha sido una alucinación de Bernardo Stocker, quien conociendo algunos datos de la vida de ella, llegó al punto de separar a Raúl de Carmen, para el consecuente tratamiento del primero. Ante esta situación hay testimonios, tanto de la explicación real: suicidio de Jacinta Vélez y alucinación de Bernardo Stocker.

El día que murió la señora de Vélez, Jacinta había quedado en venir. A mí me pareció extraño, pero ella misma se había empeñado. Llega Stocker, y Jacinta que no viene. Yo le explico la demora. Esperamos. Al final, ya preocupada, hablo por teléfono y me entero de la desgracia. A Stocker le impresionó muchísimo. Me dijo: “María, déjeme solo en este cuarto.” Y allí se quedó hasta muy tarde. Es un sentimental. Después, ya ve lo que ha hecho por ese retardado. Me parece un gesto bellísimo.¹⁰

De igual manera, de la explicación fantástica: estancia de Jacinta al lado de Stocker (muerta o viva, eso queda indefinido).

Ahora ni siquiera me molesto en prepararle el caldo frío, pregúntele a Rosa, y eso que el patrón me ha ordenado que deje comida como siempre. Pero ahora no está, lo sé, así como sé que antes estuvo viviendo más de tres meses en esta casa.¹¹

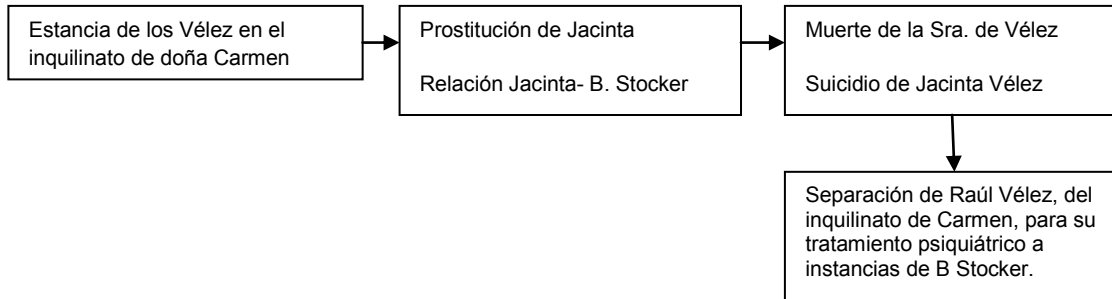
Ambos discursos están imbricados constantemente a lo largo de la novela, pero conforman dos importantes líneas lógicas secuenciales, que

¹⁰ José Bianco. “Sombras suele vestir” en: *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 85

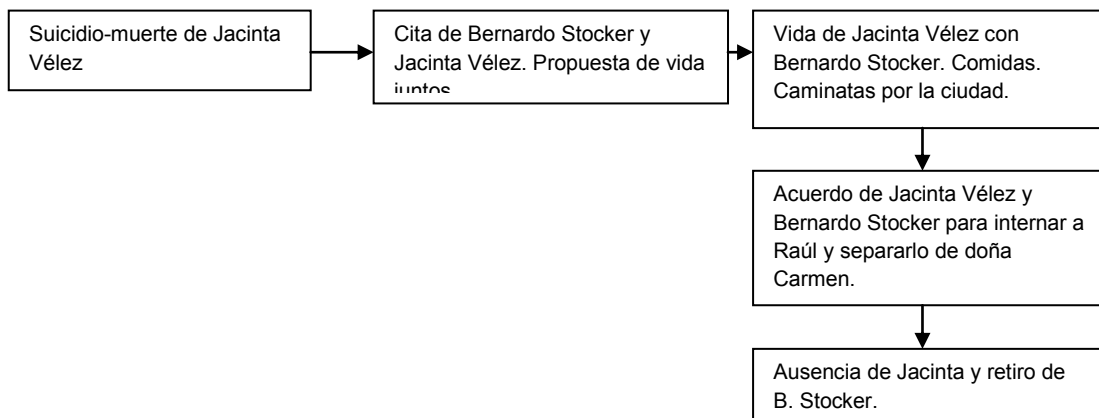
¹¹ *Ibidem*, p. 87

construyen la lectura sintáctica, y se pueden esquematizar de la siguiente manera:

A).- Línea lógica secuencial 1



B).-Línea lógica secuencial 2



En el caso de las dos líneas lógicas secuenciales se comprende perfectamente que son ambas, historias de separación en las que la “pasión” afecta a los actantes “abandonados”, en este caso, Carmen y Bernardo, separados de los hermanos Raúl y Jacinta Vélez, respectivamente. Lo que dará el matiz “significativo” del “abandono” y la pasión en estos actantes es lo que corresponderá a la lectura semántica, de la que por ahora sólo se puede entrever que se trata de un conflicto existencial, que (sobre todo en el caso de Bernardo Stocker), subsiste entre dos posibilidades temporales. Cabe aclarar que por razones de comprensión sintáctica, se han extraído las dos líneas secuenciales con su lógica de sucesión de actos, pero no se ha olvidado, que la segunda línea implica, las “posibilidades” del discurso fantástico.

Para el lector, la serie lógica es una relación mucho más fuerte que la serie temporal; si ambas marchan juntas, sólo ve la primera. Es posible concebir casos en los que lo lógico y lo temporal se encuentran en estado puro, separados uno del otro, pero para ello estaríamos obligados a abandonar el campo de lo que habitualmente se denomina literatura.¹²

La sucesión de tiempos de “todas” las posibilidades de lectura es simultánea dentro del texto, sin embargo, lo que se percibe para el análisis sintáctico es precisamente la sucesión de las dos líneas “lógicas”, en este sentido, se está abandonando por el momento la lectura “literaria” del texto, únicamente con el fin de la comprensión de una primera lectura sintáctica, es decir lingüística, no necesariamente literaria.

En el relato se presentan diferentes secuencias de tiempo fantástico, para los fines de este estudio, se identifican como “independientes” y “subordinadas”. Así, se identifican las secuencias 1, 6, 6a y 6b como plenamente fantásticas en la estructura del texto, porque refieren a acciones de Jacinta Vélez, que determinarán acciones centrales del texto, acciones por un actante no plenamente animado. A diferencia de éstas, las secuencias 4, 5, 8, 12, 13 y 15 “ocurren” en un tiempo fantástico, pero que está apoyado en elementos míticos o psicológicos como son los sueños o las creencias en formas de existencia diferentes de la forma vital común, es decir, fantasmales o espirituales, por eso son secuencias subordinadas.

Finalmente será preciso aclarar que hay secuencias que de acuerdo con Roland Barthes funcionan como nudos del relato y otras más como catálisis. Así, las secuencias 1, 4, 5, 6c, 9, 11, 12, 14 y 15 constituyen los nudos del relato porque refieren a la “separación”, “pasión”, “enfermedad” y “muerte” de los actantes que construyen la narración. Las secuencias 2, 3, 6, 6^a, 6b, 7, 8, 10, 13 y 16 conforman las catálisis, que funcionan como elementos que prolongan el tiempo en que ocurren los acontecimientos del texto total. Para explicarlo con el propio texto se diría que el relato de separación y pasión de Carmen-Raúl Vélez, Bernardo Stocker-Jacinta Vélez determina la apertura de una “crisis” de aceptación, de la imposibilidad de una relación amorosa-pasional en los actantes “afectados” que se estudiará detalladamente en el apartado dedicado

¹² Tzvetan Todorov, *Poética estructuralista* [op. cit.], p. 113

a la lectura semántica del texto; los elementos descritos: separación, pasión, enfermedad y muerte, determinan los nudos del relato. Las catálisis por su parte, proporcionan datos informativos como las “estancias fantasmales”, los sueños, las creencias populares, que permitirán comprender la lectura semántica posterior, además de modular el ritmo de la estructura sintáctica.

Para concluir este apartado, hay que establecer que el tiempo referido a la enunciación o narración es el que se ha presentado hasta el momento, y el tiempo del discurso o enunciado sólo se comprenderá mediante el análisis semántico del texto, en el que podrá deducirse una o más historias (enunciados o discursos) contenidas en la sintaxis de la novela. En otras palabras, hasta el momento sólo se han aportado elementos para la respuesta a la pregunta ¿Cómo se narra? Pues aún no se está en condiciones de responder ¿Qué se narra?

II.1.3.- El espacio textual

Así como el tiempo se construye en nudos y catálisis *durante* la narración, el “espacio” se extiende *sobre* el texto. Para el estudio del elemento espacial de *Sombras suele vestir* se propone la subdivisión en “estancias”¹³ para diferenciarlo del concepto de secuencias, que es más apropiado para referirse a acciones que se fundan en una lógica de “sucesos”. En el caso del espacio, el propio concepto refiere a “estados”, que se oponen claramente a las “acciones”. Como se mencionó en II.1.2.1, el espacio funciona como correlato del tiempo, lo que no implica que se encuentre en la misma proporción y número de elementos.

...la integración narrativa no se presenta de un modo serenamente regular, como una bella arquitectura que condujera por pasajes simétricos de una infinidad de elementos simples a algunas masas complejas; muy a menudo una misma unidad puede tener dos correlatos, uno en un nivel (función de una secuencia) y el otro en otro nivel (indicio que remite a un actante); el relato se presenta así como una sucesión de elementos mediatos e inmediatos, fuertemente imbricados...¹⁴

¹³ ‘Estancia’ tiene varias acepciones, entre las cuales: “Mansión, habitación y asiento en lugar, casa o paraje” y “Permanencia durante cierto tiempo en un lugar determinado”, en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española. Tomo I (a /g.)* Madrid: Espasa Calpe (22ª ed.) 2001

¹⁴ Roland Barthes, *op. cit.* p. 33

Sin embargo, en este caso, con el fin de sistematizar, se dividirán en la misma cantidad, considerando desde luego posibles subdivisiones como se hizo con la secuencia 6 del análisis de las secuencias temporales.

II.1.3.1.- Las estancias espaciales de *Sombras suele vestir*

El elemento espacial, en el caso específico de esta novela corta, contiene a su vez un elemento que será determinante para comprender la estructura discursiva pragmática al final del análisis, este elemento es el correspondiente a lo “estético” del texto, que por ahora, sólo comenzará a referirse para retomarlo al final de este análisis. Para mejor comprender la importancia del elemento estético en la configuración de esta narración en modo fantástico, las estancias espaciales, también se caracterizarán según su estado real o fantástico, como se hizo con el tiempo, siempre dentro del texto. Las estancias espaciales son las siguientes:

- 1.- *El inquilinato de doña Carmen*. Espacio real.
- 2.- *Cuarto del inquilinato*. Espacio real.
 2. a).- *Escritorio de caoba en que Jacinta hace traducciones*. Espacio real
 2. b).- *Mueble barroco. Juego de naipes de la señora de Vélez*. Espacio fantástico-real.
 2. c).- *Plato de carne bajo el ropero o dentro del cajón*. Espacio real-fantástico
 2. d).- *Agencia de traducciones*. Espacio real-fantástico.
 2. e).- *Casa de María Reinoso*. Espacio real.
- 3.- *Cama de flores en que muere la señora de Vélez*. Espacio fantástico-real.
 3. a).- *Primer departamento de puerta a la calle para el funeral*. Espacio real
 3. b).- *Teléfono de la portería*. Espacio real.
- 4.- *Cuarto del inquilinato en que se suicida Jacinta Vélez*. Espacio real
 4. a).- *Espejo*. Espacio fantástico

4. b).- *Mesa de medicinas y frasco de digital*. Espacio real-fantástico.
4. c).- *Balcón de fondo nocturno*. Espacio fantástico
4. d).- *Cuadro de Carapaccio*. Espacio real.
- 5.- *Cuarto de citas en casa de María Reinoso*. Cama. Espacio real-fantástico
- 6.- *Plaza Vicente López. Departamento de Bernardo Stocker. Bolsa. Restaurante*. Espacio real-fantástico.
6. a).- *Barrios y calles de la ciudad de Buenos Aires. Inquilinato de doña Carmen. Travesía de Jacinta por la ciudad*. Espacio real-fantástico.
6. b).- *Interior del departamento de Bernardo Stocker. Biblioteca. Comedor. Recámara*. Espacio real-fantástico.
6. c).- *Restaurante donde almorzaban Bernardo Stocker y Jacinta Vélez*. Espacio real-fantástico
- 7.- *Biblioteca del departamento de Bernardo Stocker. Discusión bíblica*. Espacio real-fantástico.
- 8.- *Comedor del departamento de Bernardo Stocker. Cena*. Espacio real-fantástico.
- 9.- *Espacio textual de la carta de Bernardo Stocker a Julio Sweitzer*. Espacio real.
- 10.- *Sanatorio del tratamiento de Raúl Vélez y estancia de Bernardo Stocker. Jardín laberíntico. Pabellones*. Espacio real.
- 11.-*Recepción del sanatorio en que se interna Raúl Vélez y Bernardo Stocker*. Espacio real.
- 12.-*Sueño de Bernardo Stocker*. Espacio fantástico-onírico.
- 13.- *Europa en el relato de la tía Jacinta de Raúl Vélez Ortúzar*. Espacio virtual-fantástico.

14.- *Automóvil de camino a casa de María Reinoso y relato de Carmen acerca del suicidio de Jacinta Vélez.* Espacio real.

15.- *Edificio del departamento de Bernardo Stocker. Entrada. Elevador. Departamento y relato de la estancia de Jacinta Vélez por parte del criado Lucas.* Espacio real.

16.- *Casa de Julio Sweitzer.* Espacio real.

II.1.3.2.- Caracterización de las estancias espaciales

Como se anotó en los apartados anteriores, las estancias espaciales son correlato de varias secuencias temporales y en este sentido su función en el texto es a primera vista, subordinada al elemento temporal. Sin embargo hay que notar que la función de “precisar” las categorías temporales, más adelante configurará la significación total del discurso.

A menudo los estados reales o fantásticos de las estancias espaciales, corresponden con las características del tiempo, sin embargo en algunas ocasiones, más bien precisan la oscilación doble entre lo real y lo fantástico. Así por ejemplo, la estancia 2, del interior del cuarto de los Vélez en el inquilinato, presenta a su vez otros espacios que a veces se implican perfectamente en el tiempo-espacio real, pero otras remiten a acciones “vagas” o “imprecisas”, que designan un tiempo-espacio más bien fantástico como la “agencia de traducciones” que sólo se conoce por el relato pero nunca hay una descripción precisa de ella. O bien la estancia 4, que es otra vez el cuarto de los Vélez, pero con toda la relevancia del “espejo” y un cuadro de Carapaccio, que son claros indicios del suicidio de Jacinta Vélez, específicamente del “trance” antes de morir y es aquí donde se sostiene gran parte del discurso del texto total, que se analizará posteriormente.

Al igual que las secuencias temporales, las estancias espaciales también presentan nudos y catálisis, por ejemplo, de la estancia 4 a la 4ª se conforma un nudo perfectamente articulado con la “tensión” espacial que se va describiendo, que va del simple “interior” del cuarto de los Vélez a la profundidad del espejo y el cuadro de Carapaccio, para referir un claro indicio del suicidio de Jacinta Vélez. La estancia 3, de la cama de flores de la señora

de Vélez, sin embargo, funciona como catálisis del suicidio de la estancia 4. Otro nudo importante está en la estancia 6c, que sólo se anotó como el restaurante donde almorzaban Jacinta Vélez y Bernardo Stocker, pero en el texto hay alusiones a la mesa, la copa de vino en que Jacinta “apenas si mojaba los labios” y los panes que pellizcó¹⁵, lo que refiere a un estado fantástico-real del espacio donde se toma un importante acuerdo que es el tratamiento de Raúl Vélez en el sanatorio que ha elegido Jacinta.

II.1.3.3.- Estética y espacio

Las instancias espaciales, también son elementos que reforzarán la estética del texto, en este sentido, tienen una función de categorías modales, para comprenderlas mejor, en su función sintáctica. La estética del texto, en buena medida se caracteriza por su función visual, aunque no hay que olvidar que también la armonía del tiempo es fundamental en la estética. Pero en el aspecto espacial, será relevante el aspecto visual, así, en posteriores apartados se retomará la importancia de las estancias espaciales para analizar la estética del discurso visual, que en *Sombras suele vestir*, adquiere relevancia en la construcción fantástica.

El estudio más sistemático del orden espacial de la literatura fue realizado por Roman Jakobson. En su análisis de la poesía mostró que todos los estratos del enunciado, desde el fonema y sus rasgos distintivos, hasta las categorías gramaticales y los tropos, pueden entrar dentro de una organización compleja en simetrías, gradaciones, antítesis, paralelismos, etc., formando en conjunto una verdadera estructura espacial.¹⁶

Por la carga significativa poética, los espacios descritos, por lo menos en esta obra, adquieren relevancia estética, y no sólo eso, sino que en ocasiones, podría decirse simbólica, desde luego al interior del texto mismo, como se verá más adelante.

Para una primera aproximación puede mencionarse que la descripción de espacios refiere claramente a formas estéticas de corrientes reconocidas como la barroca, clásica, gótica y costumbrista, pero esto se analizará posteriormente, hasta tener elementos suficientes que permitan el análisis

¹⁵ José Bianco, *op. cit.* cap. II, p. 67

¹⁶ Tzvetan Todorov, *Poética estructuralista* [*op. cit.*] p. 124

discursivo-narrativo, y más aún, la interpretación pragmática y su recepción social.

De esta manera se concluye la primera lectura del discurso de *Sombras suele vestir*, correspondiente al nivel sintáctico. En el siguiente apartado se procederá al análisis del nivel semántico, para estar en condiciones de emprender la respuesta a la primera pregunta sintáctica que se planteaba ¿Qué se narra?

II.1.4.- El nivel semántico. Las acciones y los actantes de la obra.

La complejidad de la “significación” ha llevado a las interpretaciones a partir de elementos extra-textuales, que en casos extremos relacionan el texto puramente literario con elementos de otras disciplinas como la mitología y la psicología, a estas formas de análisis responde la insistencia de la escuela estructuralista para interpretar todo a partir del propio texto. Para comprender la significación total del discurso literario, de acuerdo con la teoría de Greimas, es necesario comenzar por las acciones. En este sentido, la parte correspondiente al análisis semántico no responderá a ninguna pregunta gramatical de las que se planteaban en el apartado interior, ésta corresponde más bien el eslabón entre una y otra, es decir al “verbo” del enunciado gramatical, que puede estar en cualquier parte del mismo.

La noción de actante es primero utilizada por Vladimir Propp para el estudio de las funciones del cuento popular ruso, pero es ampliamente utilizada y desarrollada por A. J. Greimas, y por su puesto aplicada constantemente, por la crítica estructuralista. Greimas “significa” el texto a partir de las “acciones”. Así, la relación acción-actante, configurará lo que se denomina funciones del texto.

Antes de continuar, no está de más recordar que el término “actante” remite a un concepto de “representación” de la obra. Aquí cabe mencionar que en la *Semántica estructural* de Greimas, él menciona como antecesores del uso de este término a V. Propp y también a E. Souriau en su obra *Les 200.000 Situations dramatiques*, es decir, utilizado precisamente para el estudio de la obra teatral, que tiene como finalidad “representar”. Este dato es importante

porque el concepto de “representación” de la obra al interior del texto, facilita mucho la comprensión de los juegos del espacio-tiempo y las acciones en el interior del texto.

...puesto que el discurso “natural” no puede ni aumentar el número de actantes ni ampliar la captación sintáctica de la significación más allá de la frase, debe suceder lo mismo en el interior de todo microuniverso; o más bien al contrario; el microuniverso semántico no puede ser definido como universo, es decir, como un todo de significación, más que en la medida en que puede surgir en todo momento ante nosotros como un espectáculo simple, como una estructura actancial.¹⁷

Al comprender el texto como una representación se cuenta con las condiciones de que la “estructura actancial” no se restringe a los personajes, sino a todo el universo de acciones y disposiciones que presentan el “espectáculo”, es decir, la construcción del texto total, del discurso presentado al lector.

II.1.4.1.- El inventario funcional

Antes de describir el inventario de actantes de la novela corta que se está analizando, es preciso señalar que la relación actante-acción tiene que ver estrechamente con las “funciones” del texto, entendido este término, a la manera en que lo emplea V. Propp en su estudio sobre el cuento popular ruso. Así, antes de desplegar el inventario actancial, será de gran utilidad contar con el inventario de funciones que se identifican con claridad en la sintaxis del texto en cuestión. Al respecto, es conveniente retomar el concepto de función de Roland Barthes.

La función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: es “lo que quiere decir” un enunciado, lo que constituye en unidad formal y no la forma en que está dicho. Este significado constitutivo puede tener significados diferentes: a menudo muy retorcido.¹⁸

En el caso de *Sombras suele vestir*, de manera simplificada pueden identificarse siete funciones que determinan la relación actancial, misma que llevará a la comprensión del significado, para comprender mejor la relación de

¹⁷ A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Alfredo de la Fuente (trad.) Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica III Manuales, 27), 1971, p. 265 y 266

¹⁸ Roland Barthes, *op. cit.* p. 13

funciones se emplea una tabla comparativa, con los datos de funciones y actantes. Las siete funciones que se han identificado en la estructura formal son las siguientes:

FUNCIÓN	ACTANTES
1.-Separación	Raúl Vélez- Carmen Jacinta Vélez-Bernardo Stocker
2.-Pasión	Carmen-Raúl Vélez Bernardo Stocker-Jacinta Vélez
3.-Relación de fraternidad	Jacinta Vélez-Raúl Vélez
4.-Relación de amistad	Julio Switzer-Bernardo Stocker
5.-Relación de lealtad	Criado Lucas-Bernardo Stocker Jacinta Vélez
6.-Conveniencia	Jacinta Vélez-Bernardo Stocker
7.- Moralidad	María Reinoso- Jacinta Vélez Raúl Vélez Ortúzar-Jacinta de Europa

En esta breve relación de las funciones principales de la novela corta, se puede ya entrever que los actantes asumen funciones de sujeto y objeto, y a veces incluso, simultáneamente: por ejemplo, Raúl y Jacinta Vélez ejercen (no importa si voluntariamente o no), la función de “separar (se)” de Carmen y Bernardo Stocker, respectivamente, pero a la vez, Carmen y Bernardo ejercen su amor-pasión *sobre* estos mismos actantes; es decir, que Raúl y Jacinta Vélez son primero “sujetos” que ejercen una acción sobre los objetos Carmen y Bernardo, pero también son objetos sobre los que los sujetos Carmen y Bernardo ejercen la acción de amar-desear. Habrá ocasión de revisar esto con mayor detenimiento, pero por ahora era importante anotarlo. Hasta el momento se sabe que se trata de una historia en la que el amor-pasión de los actantes, acosados por la separación que produce uno de ellos, abre un conflicto con el que termina el discurso, este conflicto se refiere al “abandono”, “enfermedad” y “locura” que se estudiarán posteriormente.

II.1.4.2.- El inventario actancial

Una vez identificadas las funciones, es posible continuar con la relación de actantes que participan de *todas* las acciones del texto. Esta relación ampliará las posibilidades de análisis del significado y podrá retomarse la naturaleza sintáctica de los actantes de que habla Greimas, pero también del “funcionamiento” de las pasiones a partir de los actos, de acuerdo con este mismo autor. Esto último es lo que permitirá definir con claridad la lectura semántica del texto y fundar las condiciones para pasar a la lectura del discurso, y sólo hasta entonces se tendrán las condiciones para responder a la pregunta gramatical ¿Qué se narra?, que de momento ha quedado pendiente. Por ahora, será necesario pasar al inventario actancial, que al igual que el funcional, se desarrolla en una tabla comparativa, en este caso de actantes y acciones.

ACTANTE	ACCIÓN
Carmen	Protectora de la familia Vélez Corruptora de Jacinta Vélez Protectora-enamorada de Raúl Vélez
Raúl Vélez	Protegido de la Sra. de Vélez Protegido-amado de Carmen Protegido de Jacinta Vélez
Jacinta Vélez	Traductora Prostituta Amante de Bernardo Stocker Protectora de Raúl Vélez
Sra. de Vélez	Madre de Jacinta y Raúl Vélez Desempleada Viuda
Sr. Bernardo Stocker	Padre de Bernardo Stocker Agente financiero
Bernardo Stocker	Agente financiero Socio y amigo de Julio Sweitzer

	Estudioso de temas bíblicos y teológicos Amante de Jacinta Vélez Patrón del criado Lucas Protector de Raúl
María Reinoso	Tratante
Lucas y Rosa	Criados negros tucumanos, de Bernardo Stocker
Director del sanatorio	Médico-científico
Raúl Vélez Ortúzar	Relator de Jacinta de Europa

II.2.- El enunciado o el discurso

Antes de emprender el análisis de los elementos estéticos y la configuración propiamente de lo “fantástico” en *Sombras suele vestir*, es importante cerrar el círculo de la lectura estructural de la totalidad de la obra, considerando que a partir de esta lectura, es posible comenzar a responder la pregunta gramatical pendiente, ¿Qué se narra?

Para la comprensión y consecuente descripción del enunciado (de acuerdo con Gérard Genette) o el discurso (de acuerdo con Todorov) es necesario, ahora sí, relacionar los dos “tiempos” de los actos narrados, que en sentido estricto no tienen que relacionarse con el tiempo “vital” de que se hablaba al principio, no tienen necesariamente que haber “ocurrido”, es decir, los “efectos” de sentido de los elementos *in absentia*.

¿A qué corresponde tal oposición en nuestra experiencia como lectores? Las relaciones *in absentia* son relaciones de *sentido* y de simbolización. Tal significante “significa” tal significado, tal hecho evoca otro, tal episodio simboliza una idea, tal otro ilustra una psicología. Las relaciones *in praesentia* son relaciones de *configuración*, de construcción. (...) Esta oposición ha recibido muy variados nombres: en lingüística se habla de relaciones sintagmáticas (*in praesentia*) y paradigmáticas (*in absentia*) o incluso, más generalmente, de un aspecto *sintáctico* y de un aspecto *semántico* del lenguaje.¹⁹

¹⁹ Tzvetan Todorov, *Poética estructuralista* [op. cit.], p. 46 y 47

La lectura del significado, implica dos aspectos, no niveles, que se podrían sistematizar como el *significado* y el *sentido*. Hay una *relación* sintagmática de elementos *in praesentia* que se puede desglosar para obtener el significado literal de la obra, esto, poco más, poco menos, es lo que se ha realizado hasta el momento. Greimas es uno de los teóricos estructuralistas que más ha dedicado páginas al estudio del significado de la obra en este sentido. Revisando sus textos puede observarse que sus teorías buscan siempre la *significación* de la obra, pues incluso en *Semiótica de las pasiones* busca definir el aspecto pasional, a partir de los verbos claves: *ser, poder, saber querer*. Esto sin duda es útil para el estudio sintagmático, pero siguiéndolo con rigor y como única teoría, dificultará la tarea de la búsqueda del sentido total de la obra. Para la lectura total de *Sombras suele vestir*, se concluye, a partir de las relaciones sintagmáticas la siguiente lectura:

Sombras suele vestir es la historia de amor-pasión del agente financiero Bernardo Stocker, por Jacinta Vélez, traductora y luego prostituta. El amor-pasión es detonante de un acontecimiento “inexplicable” racionalmente: la estancia (¿sueño?, ¿alucinación? ¿visita fantasmal?) de Jacinta al lado de Bernardo. La motivación de esta estancia es llegar a la separación de Raúl Vélez (hermano de Jacinta), de doña Carmen. Esta motivación muestra los antecedentes de la historia de Jacinta Vélez: el descenso económico-social de la familia Vélez, que los arrastra al cuarto del inquilinato de Carmen. Las condiciones de vida de los Vélez y la pronta muerte de la señora de Vélez orillan al suicidio de Jacinta y a la protección de Raúl por parte de Carmen; ante esta situación ocurre lo inexplicable, mencionado en el 3º y 4º renglón de este párrafo.

Grosso modo y a partir de las relaciones “sintagmáticas”, es éste el texto total de la obra, pero aún no se ha expuesto sino un “argumento” resumido de la novela. Para responder efectivamente a la pregunta gramatical ¿Qué se narra? Es preciso recurrir a varios elementos *in absentia*, para comprender la estética y la construcción de lo fantástico. Para estos fines, a partir de los siguientes apartados se dividirá el análisis en los diferentes temas que se han identificado al interior del texto. Esta parte de la interpretación total, es la que

también tiene que ver con el aspecto del discurso lingüístico de la obra, en que pueden interrelacionarse también otras disciplinas, es decir, lo pragmático:

La sintaxis debería atender la relación formal entre un signo y otro, la semántica investigaría los vínculos entre un signo y otro, la semántica investigaría los vínculos entre los signos y los objetos a los que se refieren y la pragmática se ocuparía de la relación entre los signos y sus intérpretes. Esta última disciplina abarcaba “todos los fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos que se presentan en el funcionamiento de los signos”.²⁰

II.2.1.- Los temas de la separación y el abandono

La separación y el abandono es un tema recurrente a lo largo de la historia de la novelística universal. La separación implica un *hacer* de dos sujetos, de acuerdo con la *Semiótica de las pasiones* de A. J. Greimas y Jaques Fontanielle; el abandono sigue implicando el *hacer*, pero de un solo sujeto. En ambos casos, el *hacer* conlleva a la pasión.

No por ello se olvidará que la pasión del sujeto puede ser resultado de un hacer, ya sea del mismo sujeto –como en el “remordimiento”- ya sea de otro sujeto –como en el “furor”-, y que también puede desembocar en un hacer, que los psiquiatras llaman “paso al acto”: es así como, por ejemplo, el “entusiasmo” o la “desesperación” programan en la dimensión patémica un sujeto de hacer potencial, sea para crear o destruir (...) Además, la pasión misma se revela en el análisis como constituida sintácticamente por un encadenamiento de haceres: manipulaciones, seducciones, torturas, búsquedas, escenificaciones, etc. Desde este punto de vista y en este nivel de análisis, la sintaxis pragmática o cognositiva; toma la forma de los *programas narrativos*, en los que un operador patémico transforma estados patémicos.²¹

Para el caso de *Sombras suele vestir*, ocurren las dos situaciones: separación y abandono, sólo que en diferente orden y de manera revertida. En el caso de los actantes Carmen-Raúl, es un acto pleno de separación, dado que Raúl es un actante débil, y también lo es Carmen ante el agente financiero Bernardo Stocker (ante lo social y científicamente aceptado). Pero en el caso de la separación de los actantes Jacinta-Bernardo, la acción se refuerza con un *hacer: abandonar* de Jacinta, por eso los resultados pasionales son diferentes.

²⁰ José Portolés, *Pragmática para hispanistas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004., p. 21

²¹ A. J. Greimas y Jaques Fontanielle. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores (trad.) México: B. U. A. P. –Siglo XXI (Lingüística y teoría literaria), 1994, p. 48

Carmen molesta, exige que Raúl regrese al inquilinato, donde según ella estará mejor. Bernardo, confundido y triste, se recluye a “esperar” el regreso de Jacinta Vélez, en el propio sanatorio en que está internado Raúl Vélez. La generación de ambas pasiones hace propicio emprender el recuento de los hechos y es aquí donde es posible desplegar la historia del acontecimiento inexplicable: la vida de Jacinta al lado de Bernardo *después* de su supuesto suicidio el día de la muerte de su madre.

II.2.2.- Los temas de la pasión y el amor.

La pasión entendida como la manejan Greimas y Fontanielle en *Semiótica de las pasiones*, es un término amplio que refiere a los estados de excitación humana, motivados no necesariamente por el amor, así en el inventario de esta obra destaca la ira, la envidia, el furor, el entusiasmo (y acaso sea esta la mejor acepción). Sin embargo, en los actantes de *Sombras suele vestir*, la pasión de los sujetos Carmen y Bernardo Stocker, amor-deseo hacia los objetos Raúl y Jacinta Vélez respectivamente, tiene una acepción más tradicional que para los fines de este trabajo será lo suficientemente útil.

En el caso de Carmen la pasión específica luego del abandono sería la ira, evidentemente hay enojo en ella cuando se dirige a Julio Sweitzer, pidiéndole ayuda para que regrese Raúl al inquilinato. En el caso de Bernardo no se desata una pasión iracunda, más bien es tristeza e incertidumbre, en términos más actuales, se hablaría de una “depresión”, equivalente a la “melancolía” del siglo XIX, pues hay un retiro y desinterés por las actividades sociales y laborales que antes realizaba.

Del inventario actancial que comprende la novela, sólo los actantes que se acaban de mencionar, son sujetos apasionados, excluyendo incluso a la propia Jacinta, de un comportamiento más bien calculador, aunque no deja de notarse en ella algún atisbo de ira y deseo de venganza, hacia Carmen.

De la cabeza de Raúl pasó al delantal de la mujer; observó los cuatro dedos tenaces, plegados sobre cada bolsillo; paulatinamente llegó al rostro de doña Carmen. Pensó con asombro: “Eran ilusiones mías. Nunca la he odiado, quizá”²²

²² José Bianco, *op. cit.*, cap. I, p. 54

En lo que se refiere al amor, ya se explicó que para el caso de los actantes que se están analizando se trata más bien de un amor-deseo. Con relación a los otros actantes no podría hablarse de amor, más bien de sentimientos de lealtad y amistad, que difieren mucho del deseo. La imposibilidad de una “realización” personal, y menos aún de una relación convencional en los actantes de esta historia, tiene que ver desde luego con la naturaleza de la narrativa moderna. *Sombras suele vestir* es una novela plenamente moderna si se considera que presenta en primera instancia personajes incompletos, divididos en sí mismos, fragmentados por diversas circunstancias, se trata pues, de una historia de la imposibilidad, quizá desde el origen mismo del amor-deseo, pues Bernardo Stocker se enamora ni más ni menos que de un ser espiritual o fantasmal, y Carmen de un muchacho enfermo, que no podría corresponder a una relación de manera “normal”, sino bajo las condiciones de su propio estado. Con este antecedente, la novela parece ubicarse en los textos de la no trama, de la reversión de la narración para expresar el estado humano. De este aspecto habla Paul Ricoeur analizando los cambios y transformaciones de la narración.

Esta transición del apocalipsis a la tragedia elisabetiana ayuda a encontrar la situación de una parte de la cultura y de la literatura contemporánea en la que la “crisis” ha reemplazado el “final” y se ha convertido en la transición sin fin. La imposibilidad de concluir se convierte así en el síntoma de debilitamiento del propio paradigma.²³

Y también Julia Kristeva, refiriéndose a la naturaleza de cambio constante en el texto narrativo moderno por excelencia, la novela.

Lo que caracteriza a estos dos tipos de relato (la novela y la sátira menipea) a pesar de sus diferencias, es el hecho de que sus estructuras sean testimonio de un mismo quebrantamiento del sistema épico (la república griega o el feudalismo europeo) y de una transición hacia un nuevo modo de pensar (la Grecia tardía después del siglo IV a. C. —el Renacimiento)²⁴

El texto narrativo moderno en cualquiera de sus manifestaciones, aunque Kristeva se refiere a la novela, muestra el síntoma de “transformación” continua, tanto al exterior (en la estructura sintáctica), como al interior, en el contenido significante de los actantes y los elementos que la construyen, por

²³ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 50

²⁴ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 33 y 34

eso *Sombras suele vestir* presenta este tipo de actantes, ya en su origen fragmentados, por diferentes causas, esto desde luego, le dará el tratamiento peculiar al amor y la pasión que acaban de revisarse, un tratamiento de una suerte si no trágica, imposible.

II.2.3.- Los temas de la muerte y el suicidio

La muerte y el suicidio, aunque se implican uno al otro, en el texto están claramente diferenciados. A pesar de que no se conoce la causa de la muerte de la señora de Vélez, la descripción sólo está enmarcada en un bello cuadro plástico: “Llegó el día en que la señora de Vélez se acostó entre un fragante desorden de junquillos, varas de nardos, fresias y gladiolas.”²⁵, y continuará con un funeral común.

En cambio, el suicidio de Jacinta, ocupa una mayor descripción (muy plástica), impregnada de signos que lo indican sin decirlo. En la descripción jamás se anota la palabra muerte y menos “suicidio”, todo lo que se sabe es que Jacinta Vélez se “perdió” en un balcón de fondo nocturno que es el cuadro de *Las dos cortesanas* de Carpaccio.²⁶ Esta pérdida abismal es el indicio de la “prolongación” existencial: es después de este apartado que se conocen los datos de su vida al lado de Bernardo Stocker. Aquí intervienen diferentes paradigmas para la interpretación: el psicológico que podría ser la alucinación de Stocker, como el “único” motivo de prolongación, es decir sólo imaginaria; el religioso que podría consistir en el “penar” del alma de Jacinta hasta cumplir con un propósito, en su caso, alejar a su hermano Raúl, de Carmen; el mágico, que es la “posibilidad” de existencia no plenamente corporal, que será el de la percepción del criado Lucas, quien afirma que Jacinta sí vivió al lado de Stocker²⁷, y desde luego el fantástico, que está en la incertidumbre sostenida en todo el relato. En cualquier caso, el “acto voluntario” del suicidio y no la muerte natural, le da al sujeto una fuerza “dominante”, un *poder* de la *Semiótica de las pasiones* de Greimas y Fontanielle, para gobernar, al menos en buena medida, su estancia y partida definitiva, aunque sea en condiciones energéticas.

²⁵ José Bianco, *op. cit.*, cap. I, p. 59

²⁶ *Ibidem*, cap. I, p. 60

²⁷ *Ibidem*, cap. III, P. 87

Hay que señalar también, que la caracterización del suicidio en *Sombras suele vestir*, le da a la obra cierta “apertura” para la interpretación, y desde luego la “vacilación”, propia del texto fantástico, de acuerdo con la mayoría de estudiosos del texto fantástico.

Lo fantástico se presenta como un atentado, como una afrenta a esa misma realidad que lo circunscribe. Esta ambigüedad es la que designaremos con el término que, a falta de uno más explícito, nos hemos visto preciados a acuñar: *descriptura*. La *descriptura fantástica* se nos presenta, así, como elemento vital de aproximación a lo fantástico y como catalizador de su dinámica.²⁸

II.2.3.1.-La posibilidad de existencia espiritual

La muerte en general, es un “acto-estado” que por su naturaleza “desconocida” e investida de cierto “misterio” por sus consecuencias (la inanimación vital), genera incertidumbre, pero también, “suposiciones” sobre los que pasa después de que ocurre. En este sentido, hay una larga tradición que “atribuye”, en el ámbito religioso, poderes a los muertos, lo que refuerza la creencia en la posibilidad de “regreso” de los muertos.

En la Fuente de todas las ciencias a la pregunta: “¿Los muertos vuelven a este siglo?” Sidrach responde: “Solamente durante el tiempo que dura un abrir y cerrar de ojos, en el momento de la venida del verdadero profeta (Jesucristo) y en el juicio final. “Los muertos que se levantan ante los hombres no son, pues, verdaderos muertos, sino espíritus que toman la forma de cadáveres que lindan con el reino diabólico”.²⁹

Este hermoso extracto, citado por Jurgis Baltrusaitis para su obra *La Edad Media Fantástica*, contiene un importante testimonio acerca de la percepción de la muerte en los planos positivo- negativo (del ámbito religioso), que en el texto en cuestión podrían trasladarse a los de natural-artificial. La naturaleza de la muerte en los actantes de *Sombras suele vestir* está claramente diferenciada, incluso lexicológicamente: “Jacinta se suicidó el

²⁸ Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona, Anagrama (Col. Argumentos), 1976, p. 86

²⁹ Jürgis Baltruaitis. *La Edad Media Fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Jorge Checa (trad.) Madrid: Cátedra (ensayos), 1987, p. 245

mismo día que murió su madre”³⁰. El suicidio está claramente diferenciado de la muerte y dará pie a uno de los aspectos más importantes de la novela.

Sin duda el elemento más intrigante va de la 4ª a la 8ª y de la 13ª a la 15ª, secuencias temporales. Es aquí donde se desarrolla todo el entramado de la historia fantástica y gira absolutamente en torno al actante Jacinta Vélez, desde luego con la consabida repercusión en Bernardo Stocker.

Jacinta Vélez es el personaje enigmático, en torno a ella giran varios motivos (que se desarrollarán por separado) que la delimitan en el plano de una existencia plenamente espiritual, que será determinante en las acciones de la historia. En la concepción religiosa medieval, los “espíritus” “lindan con el reino de lo diabólico”. En relación con esto, Jung hace la diferenciación entre los conceptos de “alma” y “espíritu”.

Mientras que los espíritus son percibidos como ajenos y no pertenecientes al yo, con el alma o las almas no ocurre lo mismo. El hombre primitivo percibe la cercanía o la influencia de un espíritu como algo desagradable o peligroso, y se siente aliviado si el espíritu puede ser conjurado. Por el contrario, la pérdida de un alma la percibe como una grave enfermedad, e incluso atribuye una grave enfermedad física a la pérdida del alma.³¹

La energía, la presencia de Jacinta Vélez influye sobremanera en la existencia vital de Bernardo Stocker, tanto que lo induce al acto de separar a Raúl Vélez de Carmen. La consecuencia de este acto para Bernardo es sin duda significativa; el aislamiento y la reclusión en el sanatorio, por eso, aunque se insista en el texto (en la explicación del director del sanatorio a Julio Sweitzer), que Bernardo no está enfermo, hay en el nuevo Bernardo una incertidumbre, una melancolía por Jacinta, y aunque estos elementos son *in absentia*, se sabe por la descripción: Bernardo sentado, cubierto por una manta escocesa y la alusión al frío.³² Aunque parece continuar siendo un hombre perfectamente lúcido la reclusión en el mismo sanatorio de Raúl Vélez (quien sí ameritaba un tratamiento psiquiátrico), refiere a un posible camino hacia la enfermedad, física o mental, pues Bernardo ha abandonado el mundo social y

³⁰ José Bianco, *op. cit.*, cap. III, p. 84

³¹ Jung, Carl Gustave, *Obra completa. Vol 8. La dinámica de lo inconsciente*, Madrid: Trotta, 2004, p. 307

³² José Bianco, *op. cit.*, cap. III, p. 80

vital que habitaba apenas unas semanas antes de ese diálogo con Julio Sweitzer.

Por el influjo ejercido sobre Bernardo Stocker y por los elementos que se analizarán a continuación, se comprende que Jacinta es un espíritu que influye la existencia de Stocker, no sólo provocando actos sobre “otros” (Raúl y Carmen), sino también restando vitalidad a su existencia (¿a caso su alma?). Ahora bien, el suicidio contiene una carga moral negativa en la realidad del texto presentado. Hay una vuelta de regreso de la muerte al mundo de los vivos y esto lo enmarca también, perfectamente, en el tema de la necrofilia.

Este amor por la muerte, presentado aquí bajo una forma levemente velada y que en Gautier va parejo con el amor por una estatua, por la imagen de un cuadro, etc. lleva el nombre de necrofilia. En la literatura fantástica toma por lo común la forma de un amor con vampiros o con muertos que han vuelto a estar entre los vivos. Esta relación puede presentarse de nuevo como el castigo de un deseo sexual excesivo; pero también puede recibir una valoración negativa.³³

De esta manera, la posibilidad de existencia espiritual tiene mucho que ver con la “naturaleza” de la muerte y en el caso del actante suicida, se plantea la existencia “negativa”. El influjo sobre el otro actante, objeto en la acción, y la consecuente sustracción de vitalidad, se puede asociar claramente con el tema del vampirismo.

Antes de pasar al siguiente apartado, habrá que recordar un dato del primer capítulo de la novela, el cual puede ser clave de una posible lectura, una tarde que Jacinta está de regreso de casa de María Reinoso observa a su madre y a Raúl y se les llama “sus dos queridos fantasmas”³⁴. Esto puede abrir un sutil enlace con la versión de Raúl Vélez Ortúzar, acerca de la tía Jacinta, de mala conducta que murió en Europa, partiendo del supuesto, habría que pensar en una total historia de fantasmas. Considerando esto último, cabría la posibilidad de pensar también en los “espíritus que toman la forma de cadáveres”, y a esto habría que agregar alguna teoría de “reencarnación” (en este caso se trataría no de un texto fantástico sino extraño, de acuerdo con

³³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. [op. cit.], p. 142

³⁴ José Bianco, *op. cit.*, cap. I, p. 57

Todorov³⁵). No obstante, las líneas sintácticas parecen distanciarse, si se toma en cuenta como verosímil, la historia de Carmen y María Reinoso en torno a Jacinta Vélez, y como la interpretación de este análisis girará en torno a la “construcción” de lo fantástico de la obra, un adentramiento en estas teorías lo alejaría de este objetivo. Sin embargo, si hay que notar que al interior del texto queda abierta la posibilidad, de manera tal que la historia de Raúl Vélez Ortúzar, más que acercar posibles explicaciones, abre “otras” historias posibles. Así, hasta el momento podría pensarse en:

1.- El sujeto Jacinta Vélez se suicida. Este *hacer* voluntario le da cierto *poder* de prolongar su estancia en la ciudad (con Bernardo Stocker y ocasionalmente con Raúl Vélez) que habitó, para cumplir con una acción que ha deseado: sacar del inquilinato de Carmen a su hermano Raúl Vélez. Hay que notar que esta prolongación de la estancia de Jacinta es limitada, es altamente significativo que la calle del inquilinato se llame “Paso”.³⁶

2.- La prolongación de la estancia de Jacinta Vélez al lado de Bernardo Stocker, es una “alucinación” de éste, acaso ocasionada por la propia obsesión con ella, lo que implicaría la posibilidad de un estado hacia la enfermedad mental. En esta posible historia el sujeto Jacinta, pasaría más bien al papel de objeto y desde luego no implica la “existencia espiritual” planteada en este apartado.

3.- El cadáver de Jacinta Vélez, una vez despojado de vida por el suicidio, es “habitado” por el espíritu de Jacinta de Europa de la versión de Raúl Vélez Ortúzar. Una vez más Jacinta ya no sería sujeto, sino objeto de la otra Jacinta. O bien se trata de la señora de Vélez (de quien no se aclara el nombre), en una personalidad doble, y finalmente desplegada y por eso la muerte-suicidio ocurre simultáneamente (aquí es donde se piensa en la total historia de fantasmas, aunque Raúl Vélez estaría excluido), sólo que aquí no está claro el objeto de separar a Raúl de Carmen. Por lo tanto, aquí es donde las líneas sintácticas se distancian del significado de manera considerable, pues por los

³⁵ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* [op. cit.], p. 44

³⁶ José Bianco, *op. cit.*, cap. I, p. 54

antecedentes que refiere el texto, estas posibilidades no tienen un sustento claro y firme.

Estos son sólo algunos de los posibles discursos implícitos en la novela. Hay que notar que una de las características de la composición textual parte de estas diversas posibilidades inmersas en un solo texto. Este es uno de los recursos formales y estéticos de la novela corta y en particular de *Sombras suele vestir*.

La nouvelle Sombras suele vestir que José Bianco publicó en *Sur* en 1941 y reeditó en 1973 – es un relato para releer, si los hay, no para contar, porque uno de sus atractivos mayores es su trabajada sintaxis narrativa, especie de mosaico de equívocos. Esa sintaxis –que opera con distintos núcleos narrativos básicos: subestructuras que se comunican tangencialmente, a veces más de un punto exige lecturas entrecruzadas o divergentes. De ahí que el dinamismo del relato no se agote al concluir una primera, ni aún una segunda lectura.³⁷

II.2.3.2.- Los sueños y las creencias en lo mágico

Un antecedente de las expresiones estéticas fantásticas, está en la mitología, y correlacionado con ésta, las visiones y sueños humanos, que forman parte del inventario del inconsciente de la psicología, ampliamente estudiado por Jung.

Lo curioso es que no hace falta que el soñante sepa de la existencia de tales paralelismos. Esta peculiaridad es válida para los sueños del proceso de individuación, en el que están incluidos los denominados motivos mitológicos o mitologemas que denomino *arquetipos*. Se entiende por arquetipos formas específicas y relaciones simbólicas que no sólo coinciden en todas las épocas y zonas, sino también en los sueños, fantasías, visiones y delirios individuales. Su frecuente aparición en casos individuales y su ubicuidad étnica demuestran que el alma humana sólo es única, subjetiva o personal en parte, pues también es colectiva y objetiva en parte.³⁸

El acontecimiento sobrenatural de *Sombras suele vestir*, no tiene antecedentes mitológicos o psicológicos directos, pero en varias secuencias se apoya en ellos, es por eso que se han señalado en la descripción de las secuencias temporales. En el inventario de acciones relacionadas con el

³⁷ María Luisa Batos, “La topografía de la ambigüedad” en *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. [op. cit.], p. 59

³⁸ Jung, Carl Gustave, op.cit. , p. 291

aspecto mitológico está el relato de Lucas en torno a la “presencia” de Jacinta en casa de Bernardo Stocker y el relato de Raúl Vélez Ortúzar, acerca de la tía Jacinta que murió en Europa. En ambos casos, se abre una incertidumbre en el receptor (Julio Sweitzer y el propio Bernardo Stocker), en torno a las posibilidades de existencia, “diferentes” de la existencia vital común.

En otras palabras, el relato de Lucas tiene que ver con la posibilidad de una existencia más bien energética que física, “como si necesitara verla”, afirma el criado negro: para su cultura, no es imprescindible la presencia física para afirmar la existencia, porque ésta, bien puede ser energética, lo que en el análisis se ha optado por denominar, “espiritual”³⁹. El relato de Raúl Vélez Ortúzar, es una historia simple en tiempo pasado, pero que abre la incertidumbre de si Jacinta pudo ser la misma que murió en Europa, pues a los Vélez del inquilinato de Carmen “nadie los conoce”, claro que vivió con ellas (Jacinta y la señora de Vélez), pero con todo, Carmen es una mujer mayor e ignorante, así se la describe en el texto.

Con respecto al elemento onírico, hay una mención explícita en la secuencia del diálogo entre Stocker y Sweitzer en el sanatorio: Stocker la ha visto en sueños y le habla en alemán, lo que la remite a Europa. Pero también está latente y atraviesa todo el texto, el paradigma psicológico de la alucinación, una posibilidad de disociación de la realidad, que pudo haber sufrido Stocker camino a la locura, motivada quizá, por la obsesión de Jacinta Vélez. Esto último, aproxima al texto a una lectura más bien realista que fantástica, que no se considera determinante, sin embargo, es importante anotarla:

Obsesionado con la muchacha y sin duda con su suicidio, Stocker “vive” metafóricamente con ella: en sentido figurado se ha trasladado Jacinta al departamento de la plaza Vicente López. Las claras coordenadas geográficas proporcionan un espacio (una ilusión de espacio) reconocible a un discurrir inesperado, inasible: Jacinta sólo se mueve en la imaginación de Stocker.⁴⁰

³⁹ Este breve pasaje de la “versión” del criado Lucas estaría relacionado con el realismo maravilloso, de acuerdo con Seymour Menton en su obra *Historia verdadera del realismo mágico*, que se ha citado en el 1er capítulo y se retomará más adelante.

⁴⁰ María Luisa Bastos, *op. cit.* p. 62

Esta interpretación en definitiva, traslada la existencia de Jacinta a la imaginación de Stocker, y es acorde con la versiones de Carmen y María Reinoso, sin embargo, teniendo en cuenta los elementos del testimonio del criado, y del propio Raúl, aunque esto último no se exprese de manera directa, la incertidumbre sigue abierta, así permanece para Stocker y para el propio lector. Stocker, héroe de la historia fantástica, se mueve en la incertidumbre de sus propias debilidades: “Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural.”⁴¹ Para Lucas, en cambio, es perfectamente normal que Jacinta permanezca en casa de su patrón, pero para Sweitzer, hombre occidental y además con antecedentes intelectuales, el hecho es en definitiva sobrenatural.

II.2.4.- Los temas de la enfermedad y la locura

Los actantes ejecutores de la muerte y el suicidio (señora de Vélez y Jacinta) culminan el tiempo de la historia con la consecuente “ausencia”. Sin embargo, los actantes afectados por el abandono, y en este inventario habrá que incluir a Bernardo, Carmen y el propio Raúl, son los ejecutores de la pasión crítica, en ellos se abre la “crisis” de la que habla Ricoeur, el fin último de la narración no es “resolver” el conflicto, sino abrirlo al infinito, prolongarlo sin remedio. Esto es también el pleno “quebrantamiento del sistema épico”, que dice Kristeva. La épica da cuenta de las acciones heroicas de personajes que “consolidan” determinada historia (colectiva), la épica individual, el héroe de la novela, en cambio, tiende a construir acciones de crisis, es una suerte de “hacer” en vano, de “caminar” al desencanto.

El sujeto que mejor representa la crisis del héroe novelesco es Bernardo Stocker, un hombre perfectamente sano y fuerte, viudo y con una firme solidez económica se obsesiona con Jacinta Vélez, una prostituta misteriosa que desconocida, llega a su vida. Este sólo hecho, trivial, le hará retirarse del mundo y hundirse en una incertidumbre que parece arrastrarlo hacia la enfermedad o a la locura, pues se ha empeñado en buscar a Jacinta Vélez cuando *parece* haberla perdido, o tal vez nunca la tuvo, pero entonces vacilará y se resistirá a “esperar” (quizá en vano) la vuelta de Jacinta, a quién después

⁴¹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* [op. cit.], p. 24

de todo, nunca pudo “tener”, “asir” completamente, pues a lo largo de la historia puede constatar su estancia fragmentada, volátil, escurridiza.

Los estados mentales patológicos (la locura, el desdoblamiento de la personalidad, las premoniciones, los sueños, la muerte) se vuelven materia del relato (la escritura de Calderón y Shakespeare se resiente de ello). Estos elementos tienen, según Bajtín, una significación estructural más que temática, destruyen la unidad épica y trágica del hombre, así como su creencia en la identidad y las causas, y señalan que ha perdido su totalidad, que ya nadie coincide consigo mismo.⁴²

La enfermedad mental es un tema sumamente recurrente en el texto literario fantástico. En sí misma comprende un proceso de asimilación y desarrollo al interior de la historia de la humanidad, aspecto que no podrá ser desglosado aquí, pero sí algunas de sus implicaciones, como es el misterio de su naturaleza. En *Sombras suele vestir* hay un personaje enfermo mental, Raúl Vélez. Al igual que el “suicidio” en Jacinta, la “enfermedad mental” en Raúl le confiere un rasgo distintivo especial, para Jacinta misma es relevante, es sin mencionarlo, una de las causas que la harán separarlo de Carmen, pero es también un elemento que le despierta “sensibilidad” fraternal, lo que se constata con las palabras: “-Es un inocente, como el de *L’Arlesienne*. -Y se echó a llorar.”⁴³ Es altamente significativo que además de Bernardo Stocker y Lucas, hay un sujeto más que podría corroborar la presencia de Jacinta posterior al suicidio, sólo que no hay ocasión de que lo exprese, es precisamente Raúl Vélez, en el segundo capítulo se lee:

Entraba de nuevo al inquilinato, esta vez acompañada por Raúl; sentada a su lado, se atrevía a rozarlo tímidamente con los dedos. Tenía miedo de que el muchacho se irritara, porque se mostraba más esquivo cuantos mayores esfuerzos hacía para comunicarse con él. En una ocasión, desalentada por tanta indiferencia, Jacinta dejó de visitarlo. Al volver, al cabo de una semana, el muchacho le dijo: “¿Por qué no has venido estos días?”

Parecía alegrarse de verla⁴⁴

⁴² Julia Kristeva, *Semiótica 1*. José Martín Arancibia (trad.) Caracas-Madrid: Editorial Fundamentos (Espiral), 2ª ed. 1981, p. 215

⁴³ José Bianco, *op. cit.*, cap. I, p. 61

⁴⁴ *Ibidem*, cap. II, p. 66 y 67

II.2.5.- Los motivos visuales

Todorov ha escrito en *Introducción a la literatura fantástica*, acerca de la importancia de la mirada en los textos fantásticos⁴⁵, al igual que Rosemary Jackson en *Fantasy: the Literature of Suversion*⁴⁶, quien refiere al motivo del espejo como el despliegue de la personalidad. Esta motivación en los elementos visuales, reflectantes o no (porque también entran en esta clasificación los cuadros pictóricos), tiene sus orígenes en el mito griego de Narciso⁴⁷, y ha sido objeto de importantes estudios en la literatura inglesa e hispánica. A partir de este mito, se ha desarrollado en la literatura fantástica un importantísimo elemento que es el doble o el *doppelgänger*.

En *Sombras suele vestir* hay dos elementos altamente significativos, a los que incluso se volverá, en el apartado dedicado a la construcción estética del texto, que son el espejo y el cuadro de Carpaccio (que se cita dos veces en el texto⁴⁸). La secuencia referida al suicidio de Jacinta Vélez se enmarca en estos dos elementos: del espejo, en que mira sus rasgos físicos: “ojos de muerta” y “azucenas que se pudren”, va al cuadro y en el cuadro se pierde en un “balcón de fondo nocturno”. Luego no se sabe nada, pero al final de la historia se comprende que la descripción corresponde al acto del suicidio. Ahora bien, el internamiento en un “balcón de fondo nocturno”, al que la llevó el espejo, es el paso a la prolongación existencial (nunca se sabrá si espiritual u onírica en la mente de Stocker); en el texto, la historia de Jacinta continúa inmediatamente con su vida al lado de Bernardo Stocker. De esta manera, el paso del espejo al fondo nocturno del cuadro sugiere la muerte, pero también puede ser el proceso hacia otra posibilidad, otra dimensión como la de Alice de Lewis Carrol, sólo que Jacinta no viaja a “otro lugar”, se prolonga sobre la tierra, sobre la ciudad de Buenos Aires (que no se menciona pero se sabe),

⁴⁵ Tzvetan Todorov, *op. cit.* p. 124 y 125

⁴⁶ Rosemary Jackson, *op. cit.*, 1988, p. 45

⁴⁷ Sobre este tema escribe (en relación a la literatura inglesa), Antonio Ballesteros, en su obra *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

⁴⁸ José Bianco, *op. cit.*, cap. I y II p. 60 y 71

para cumplir el propósito de separar a su hermano Raúl de Carmen. Esta y no otra es la motivación de prolongar su estancia.

Se mencionaron los ojos como un motivo visual implícito en la estancia del espejo y el cuadro, pero su función aún no concluye, hay un regreso a los ojos hacia el final de la novela cuando el criado Lucas dice que la señora Jacinta tenía “ojos grises”⁴⁹, así, se comprende que en Jacinta los ojos son determinantes: han envejecido antes que su cuerpo, son “azucenas que se pudren”⁵⁰ y el ser grises, para Lucas, es prueba de que habitó al lado de Stocker, aunque sea “espiritualmente”, Lucas no lo dice, pero el gris como color incierto, puede ser la prueba de que Jacinta ya no tenía una existencia vital, sin embargo, habitaba el departamento con Stocker.

Fuera del espejo, el cuadro de Carapaccio y los ojos, el resto de elementos son más bien complementarios. Valdría la pena recordar que cuando se describe una tarde de los Vélez luego de que Jacinta comenzara a ir donde María Reinoso, se habla de los efectos de un narcótico en Jacinta, el cual distorsiona su percepción visual de los objetos.⁵¹

II.2.5.1.- El tema del doble

En el acervo de obras fantásticas de la literatura universal, es muy frecuente encontrar el motivo del doble enlazado con los motivos visuales.

Tanto la propia percepción del sujeto mismo (en el caso, Jacinta), como la percepción de los demás, da lugar al motivo del doble. *Sombras suele vestir* no es esencialmente una novela del doble, sin embargo, el desdoblamiento de la personalidad, de la existencia misma, es motivo suficiente para dedicar algunas reflexiones en torno a este motivo en la novela.

La percepción que de Jacinta tienen los demás, se considerará gradualmente, comenzando por Bernardo Stocker: está obsesionado con la Jacinta, que para él existe y vive a su lado por varios meses; conversan,

⁴⁹ José Bianco, *op. cit.*, cap III, .p. 87

⁵⁰ En relación a la frase “azucenas que se pudren”, el propio José Bianco, refiere al origen en una edición de *Las ratas. Sombras suele vestir*, para la editorial Emecé: “El soneto 94 de Sakespeare reemplaza un latigazo ilustre por algo material, y algo materialmente verdadero. Las flores que se marchitan y acaban pudriéndose tienen un olor insoportable, sean o no sean azucenas”.

⁵¹ José Bianco, *op. cit.*, cap. I, p. 56-57

comen juntos, duermen juntos porque es la habitación un punto clave de su estancia, de acuerdo con el testimonio del criado Lucas. Para Raúl Vélez (enfermo mental y hermano de Jacinta), existe plenamente, y lo visita a menudo. Para el criado Lucas estuvo viviendo varios meses en casa de su patrón, pero nunca concreta su afirmación de haberla visto, más bien la “percibía”. Para Carmen y María Reinoso, en cambio, y esto complementará la duda que atraviesa el relato, está completamente muerta.

Es importante también, considerar que el despliegue de la personalidad que en la literatura fantástica da lugar al motivo del doble, proviene primero de una profunda “introspección”, considerando que el actante del doble, generalmente proyecta una personalidad narcisista. Al respecto cabe mencionar el estudio acerca de *El mito de narciso en la literatura fantástica victoriana*.

...el hecho de que no se pueda constatar la presencia del trágico amante de forma explícita no implica que no surja de manera subyacente bajo la apariencia de su constituyente primordial: el motivo del doble, que está fundamentalmente ligado desde el punto de vista literario a la expansión y el gusto por la literatura fantástica.⁵²

Aquí hay que recordar que uno de los momentos claves de *Sombras suele vestir*, es el suicidio de Jacinta y ocurre “dentro” de un marco de auto referencias a partir de su imagen en el espejo y una reflexión sobre la “vejez prematura”. Las acciones de esta secuencia son las que “invertirán” de “poder” al actante Jacinta Vélez, para influir sobre otros, en particular Bernardo Stocker, pero también en Raúl Vélez y en el criado Lucas, y aunque de manera indirecta, en Carmen y Julio Sweitzer.

El doble en este texto, es la prolongación de una existencia vital, luego de que ha muerto, o bien, (se lee textualmente esta posibilidad) aunque sería más aventurado, es una “regresión” espiritual de alguien que ya ha muerto. Al final la duda persiste y esto genera la posibilidad de un final de la crisis, del que habla Paul Ricoeur, ya no hay final, el final es la apertura de todas las posibilidades, la crisis existencial del individuo, que en este caso se observa claramente en Bernardo Stocker.

⁵² Antonio Ballesteros, *op. cit.* p. 29

II.3.- El discurso estético.

La apertura de la interpretación significativa, permite, además de la interpretación pragmática, que implica la inserción de paradigmas en las relaciones sintagmáticas, la posibilidad de analizar, los paradigmas de la estética en un campo interdisciplinario, pues:

el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carapaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación.⁵³

Lo que sigue es la apertura de la maravilla del despliegue del relato con que se construye *Sombras suele vestir*, es decir, los relatos implícitos y la estética del texto.

II.3.1.-Los discursos del discurso

Uno de los aspectos más notorios de la composición del texto es la estética barroca. Aunque el término barroco es sumamente complejo de precisar, se ha identificado como un estilo recurrente en diferentes manifestaciones artísticas en Hispanoamérica, en el caso del texto que ocupa este análisis, sólo se identificarán “elementos” que convergen con el estilo, sin pretender que la novela pueda alcanzar una clasificación total o predominante en esta corriente.

La disposición del tiempo y el entramado de diferentes historias posibles es el primer elemento barroco que puede identificarse, estos elementos, hacen referencia a “estados diversos” de realidades, o de dimensiones temporales, y esto indudablemente se emparenta con lo barroco, sin embargo, aquí habrá que precisar que no se trata del barroco entendido como el estilo artístico del siglo XVI, sino como la posibilidad de una percepción del mundo, barroca, diríase en un sentido más filosófico y que en los albores del siglo XX, se ha identificado con la geometría fractal.

⁵³ Roland Barthes, *op. cit.* p. 7

En sentido intuitivo, se entiende por “fractal” cualquier cosa cuya forma sea extremadamente irregular, interrumpida o accidentada, cualquiera que sea la escala en que la examinemos. Uno “objeto fractal” es, por tanto, un objeto físico (natural o artificial) que muestra intuitivamente una forma fractal. Objetos similares son muy frecuentes en la naturaleza...⁵⁴

Si bien el estilo de José Bianco no es predominantemente barroco, por la claridad del lenguaje, se podría considerar que lo barroco consiste en el manejo de elementos de estas características, al interior del propio texto, es por eso quizá, que se hace necesario precisar aún más el estilo, de acuerdo con Reinaldo Ladagga.

Más aún, uno podría suponer que el escritor que la formula encuentra su placer en torcer y estirar la materia con la que trabaja hasta el límite, de modo que de llevar la imaginación del lector en variables direcciones, incluso hasta el punto en que no consiga construir en su mente la escena que el texto le propone. (...) Yo diría que, en relación a la taxonomía de Borges que por entonces oponía los escritores que llamaba “clásicos” (...) a los que llamaba “románticos”, habría que situar a Bianco en otro sitio. Digamos por comodidad, en el campo de los manieristas.⁵⁵

Lo manierista podría ser la definición más precisa, aunque esto no signifique que la estética clásica queda fuera, pues como se verá, también está manejada con precisión en el texto. Lo que sí debe destacarse, es que la forma barroca o manierista, contribuye mucho a la construcción de lo fantástico, pues es la que proyecta la “diversidad” de posibilidades, la imbricación de discursos posibles, que recuerda inevitablemente al laberinto.

...el laberinto es sólo una de las muchas figuras del caos, entendido como complejidad cuyo orden existe pero es complicado u oculto.

[...]

Todas las leyendas, los mitos, los usos, los juegos fundados en la figura del laberinto se presentan de hecho con dos características, ambas intelectuales: el placer del extravío frente a su inextricabilidad (acompañado por el eventual miedo) y el gusto de salir de ello con las astucias de la razón. Pierre Rosenstiehl, uno de los más famosos laberintólogos del mundo, ha observado, por otra parte, que la lengua

⁵⁴ Omar Calabrese, *La era neobarroca*. Ana Giordano (trad.), Madrid: Cátedra (signo e imagen), 1987, p. 136

⁵⁵ Reinaldo Ladagga, “Breve ontología de José Bianco” en: *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco* [op. cit.], p. 119

inglesa posee una huella evidente del aspecto de “agudeza” intrínseco a la figura del laberinto. Su sinónimo más inmediato es, en efecto, *mazze*, es decir, “maravilla”. La misma cosa les sucede a otros tipos de configuraciones relacionables con el laberinto, por ejemplo, el nudo, el meandro, la trenza.⁵⁶

Además de la disposición del tiempo en diferentes perspectivas, que ya se anotaba en II.2.1, hay que destacar la recurrencia a insertar relatos dentro del relato, mismos que se desglosarán a continuación.

II.3.1.1.- El mueble barroco

El elemento del mueble pudiera pasar desapercibido pero entraña un relato que se interpreta *in absentia*. Es el discurso de la madre que no trabaja, de quien sólo se atisba que en otro tiempo pudo tener un mejor estatus económico-social, la función del mueble es contener los naipes que divierten a la señora de Vélez, mientras que Jacinta traduce obras o se prostituye para mantener a la familia. Desde el mueble barroco es que la señora de Vélez “convive” con Raúl, su hijo enfermo, quien sólo la mira apoyando una mano en la mejilla. Finalmente el mueble barroco, junto con la mesa de medicamentos, son testigos del hundimiento de Jacinta en el fondo nocturno del cuadro de Carapaccio.

II.3.1.2.- La mesa de medicamentos

Como ya se anotó, la mesa funciona como indicio del suicidio de Jacinta, junto con el mueble de los naipes, habrá que notar que en esta secuencia los muebles adquieren una suerte de “animación”, y están descritos de una manera simbólica y bella, poética, que distraen la atención acerca de un posible significado de suicidio.

Jacinta permaneció largo rato con los sentidos anormalmente despiertos, ajena a todo y a la vez de todo muy consciente, cernida sobre su propio cuerpo y los objetos familiares que se animaban con una vida ficticia en honor a ella, refulgían, ostentaban sus planos lógicos, sus rigurosas tres dimensiones.⁵⁷

⁵⁶ Omar Calabrese, *op. cit.*, p, 146 y 147

⁵⁷ José Bianco, *op. cit.*, cap. I, p. 59

Este “tono” de animación de los objetos, incluso se mantendrá cada vez más intenso, hasta la descripción del cuadro. Los objetos que “contiene” la mesa también están claramente descritos: “las medicinas de su madre, un frasco de digital”, un vaso, una jarra con agua”. De esta suerte la mesa de medicamentos es un claro indicio del suicidio de Jacinta, es la motivación principal, específicamente porque contiene el frasco de digital, sin embargo, por la forma en que está dispuesta en el texto, con un lenguaje “lírico-poético” en comparación con el resto, desvía la atención del receptor al desenlace de este discurso en el texto.

II.3.1.3.-El Espejo

El discurso del espejo que se atenderá en este apartado es únicamente el relativo al “efecto” barroco de planos (ya que se regresará a él cuando se describa la estética gótica). Por lo pronto es preciso destacar que en el discurso del espejo se introduce uno más, y es la cita de Shakespeare “azucenas que se pudren”, aludiendo a la mirada de Jacinta Vélez, de esta suerte, el discurso consiste en un espejo que contiene el reflejo de la mirada de Jacinta, una mirada que a su vez contiene la esencia de la muerte: “azucenas que se pudren”⁵⁸, por lo tanto se traduce en la reflexión sobre una vida joven, una vejez prematura que anuncia la muerte.

II.3.1.4.- El cuadro de Carpaccio

La secuencia más simbólica del suicidio de Jacinta culmina con la descripción de *Las dos cortesanas* de Carpaccio. Este cuadro, sugiere la “transformación”, a través de los elementos visuales, con los datos que posteriormente se proporcionan en la novela, se puede deducir que Jacinta estaba envuelta en los efectos del digital con que se suicidó, pero mientras tanto, sólo se sabe que “su memoria giró en el vacío”, hay una suerte de hundimiento, de pérdida en el fondo nocturno del cuadro, por eso esta parte, más adelante se podrá interpretar como un “sueño prolongado” de Jacinta, la antesala a sus acciones y vida con Stocker, “algo” que sucede previo a lo que

⁵⁸ Sobre el verso “azucenas que se pudren”, de Shakespeare, se precisará en el tercer capítulo.

parece ser su partida definitiva y que aún no será aceptada por Bernardo Stocker.

II.3.1.5.- Percepciones barrocas.

Finalmente, lo barroco se encuentra “interpretado” en la complejidad existencial de los actantes, la enfermedad de Raúl para Jacinta es belleza, es arte, y esta recreación en lo grotesco además de gótica, como se verá enseguida, es barroca. “Para Kayser, esta tendencia a lo grotesco –entretejida profundamente con la locura- se ha intensificado en ciertas épocas históricas, una de ellas, el presente siglo.”⁵⁹ Hay por otra parte numerosos juegos de “ilusión”, empezando por los sueños de Bernardo Stocker, la percepción de Jacinta Vélez, por parte del criado Lucas y la convivencia de Jacinta y Raúl, posterior al suicidio de ésta. Los elementos implícitos que aquí se están enunciando corresponden desde luego a la categoría de elementos *in absentia* que menciona Todorov al principio de la *Poética estructuralista*, pues no son elementos formales explícitos en el texto, pero sí inciden fuertemente en las acciones representadas y por lo tanto son parte de la interpretación pragmática del texto.

II.3.2.- La estética clásica

El equilibrio estético de *Sombras suele vestir* se construye fundamentalmente a partir de la “oposición”, por eso no se puede hablar de un texto plenamente barroco, ni plenamente clásico, y este es precisamente uno de los secretos de su polifonía.

Una de las razones de no predominio de la estética clásica, que se propone en este análisis se encuentra quizá en el propio discurso fantástico que aquí se propone. La estética clásica, por sí sola, tiende a una “simplificación” del discurso lógico, como se observó en los apartados dedicados al análisis sintáctico. Manejada como está en *Sombras suele vestir*, únicamente equilibra el discurso que se mueve entre dos posibles explicaciones, es decir, la narración fantástica.

⁵⁹ Carmen bustillo, *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 2ª ed. 1996, p. 360

No porque la estabilidad deba ser “mejor” que la inestabilidad (esto determina a posteriori el sistema de las categorías de valor), sino porque es extremadamente más económica. La estabilidad permite previsiones más simples y con esto comportamientos más seguros.⁶⁰

La claridad del lenguaje y la disposición circular del texto, le imprimen una fuerte factura clásica, pero hay que resaltar que a lo largo de toda la novela se mantiene la “oposición” de estéticas, reforzando las dos percepciones del mundo: fantástica y realista. La estética clásica del texto está en la “versión” de la historia lineal de los acontecimientos. En el entramado de perspectivas que se señalaba al principio de este capítulo, se destacan claramente cuatro líneas de acciones: la de Jacinta, Bernardo, Julio Switzer, Carmen y María Reinoso, este equilibrio, esta medida en la disposición de las perspectivas es un recurso clásico dentro de la narración de *Sombras suele vestir*. Hay que añadir también que, a la disposición estructural equilibrada, se unen ahora, los discursos clásicos, que se describirán a continuación.

II.3.2.1.-La intelectualidad

Hay una característica en los actantes que se clasifican con un estatus socio-económico elevado, es la intelectualidad en mayor o menor grado. Aquí es preciso recordar que el primer oficio de Jacinta Vélez es el de traductora, de lo que sólo se sabe que traducía textos del inglés y el último es referido a un libro médico.

En el último capítulo, la explicación del Director del sanatorio acerca de la enfermedad de Raúl, a Julio Sweitzer⁶¹, determina el discurso intelectual que opta por la explicación y la acción racional.

II.3.2.2.-La erudición

En el segundo capítulo el discurso intelectual está dispuesto en el recuerdo del padre de Stocker y su posición religiosa, así como la cena con Julio Sweitzer con motivo de la discusión de temas bíblicos; sobre todo en esta secuencia de la cena, hay que notar que se citan numerosos autores estudiosos de la vida de Jesús.

⁶⁰ Omar Calabrese, *op. cit.*, p. 200

⁶¹ José Bianco, *op. cit.*, cap. III, P. 78

-Renan tuvo en su vida dos grandes pasiones: la exégesis bíblica y Paul de Kock. A esta costumbre sacerdotal, que contrajo en el seminario, debía su afición por el estilo sencillo, la ironía suave, el *sous-entendu mi-tendre, mi-polisson*, pero también adquirió en Paul de Kock el arte de las hipótesis novelescas, de las deducciones caprichosas o precipitadas.⁶²

A lo largo del texto, hay diferentes citas no sólo de escritores o filósofos sino también de pintores: Delacroix⁶³ y Carapaccio⁶⁴, obras musicales⁶⁵. En relación a los escritores u obras literarias, se tendrá ocasión de revisarlos mejor en el próximo capítulo.

II.3.3.-La estética gótica

Dentro de las corrientes artísticas que se han considerado a lo largo de la historia del arte, el gótico inglés es una corriente que recientemente ha adquirido relevancia y actualmente es plenamente reconocido como una corriente estética que se desarrolla incluso a la par del clasicismo dieciocheso en Europa.

La palabra (gótico) habría de sufrir profundas transformaciones en el transcurso del mismo siglo XVIII, cuando el concepto de "gótico" empezó a ser percibido como atractivo: la idea de barbarie fue dejando paso a una más coincidente con la concepción actual de lo gótico, por lo que se le asocia con cierta búsqueda de trascendencia y plenitud.⁶⁶

En el caso de Hispanoamérica, puede considerarse como una forma estética expresada, pero sobre todo interpretada con ciertas reservas. En el caso de *Sombras suele vestir* hay que resaltar que es un texto con una clara intertextualidad de las literaturas europeas, especialmente la inglesa, con el mayor o menor influjo de Henry James.

Por estilo gótico se comprende la estética a partir de lo usualmente rechazado por el clasicismo y racionalismo, y se caracteriza sobre todo por elementos espaciales y temáticos como la propia oscuridad y nocturnidad, monstruos, castillos cerrados y doncellas oprimidas. Estas características

⁶² *Ibidem.* cap. II, P. 71

⁶³ *Ibidem.* cap. I, p. 55

⁶⁴ *Ibidem.* cap. II, P. 60 y 71

⁶⁵ *Ibidem.* cap. I, P. 61

⁶⁶ José Amícola. *op. cit.*, p. 19

permiten comprender que lo gótico a su vez, es una expresión afín con el romanticismo, pero que tiene su propia lógica y motivación estética.

Esta clase de textos incluida dentro del subgénero novela, inscrito a su vez en el archigénero épico-narrativo. Es preciso distinguirla de la narración popular fantástica (folklore) y de los cuentos tradicionales de aparecidos, porque se desarrolla fundamentalmente desde fines del siglo XVIII a la actualidad y posee características distintas, asociadas en general con el movimiento estético conocido como Romanticismo.⁶⁷

En el caso de *Sombras suele vestir* destacan varios elementos góticos, que al igual que se hizo con la estética barroca y la estética clásica, se detallarán en los siguientes apartados.

II.3.3.1.-La presencia de fantasmas

Si la secuencia del suicidio de Jacinta en el capítulo I está fuertemente impregnada por las figuras barrocas de superposición de elementos y por los ornamentos mismos. El capítulo II está impregnado de figuras góticas, si se tiene en cuenta que se refiere a las “andanzas” de Jacinta por la ciudad, después de la muerte de su madre y su propio suicidio. Aunque la presencia de Jacinta Vélez ya muerta comienza desde la segunda secuencia del primer capítulo, es hasta el capítulo II que se conoce el alcance de sus acciones.

Sobre una mesa la esperaban un termo con caldo, fuentes con avellanas, nueces. Jacinta se quedaba allí, otros días descansaba un momento, bajaba de nuevo a la calle, tomaba un taxi y se hacía conducir al restaurante donde almorzaba Bernardo.

Lo encontraba con la cabeza inclinada sobre el plato, masticando reflexivamente. Bernardo levantaba los ojos cuando Jacinta ya estaba sentada a la mesa. Entonces, saliendo de su ensimismamiento, pedía para ella una ostentosa ensalada y le servía una copa de vino, en la que Jacinta apenas mojaba los labios.⁶⁸

Las descripciones de Jacinta en la vida de Bernardo Stocker proporcionan una clara referencia a su existencia “fantasmal”; estaba presente sólo con Bernardo y esporádicamente ante el criado Lucas, sus comidas son ligeras y mínimas. Al final del relato, a través de la versión de Lucas se sabe que tenía ojos grises y una aroma de agua estancada en floreros de panteón.

⁶⁷“Novela Gótica” de *Wikipedia, la enciclopedia libre* [http://es.wikipedia.org/wiki/Novela] (31 de mayo de 2009)

⁶⁸ José Bianco, *op. cit.*, cap. II, p. 67

Todos estos elementos, advierten que la presencia de Jacinta Vélez en la vida de Stocker es plenamente fantasmal, pero se constatan con la contraposición de los relatos de Carmen y María Reinoso, cuando cuentan a Julio Sweitzer que Jacinta se suicidó el día que murió su madre. Asociado fuertemente a esta manifestación estética, está también el ya referido tema de la necrofilia, Jacinta es un no muerto (vampiro o espíritu) que influye sobre la existencia de otros actantes en la historia.

La importancia de la participación de seres fantasmales o espirituales proviene de la “evolución” del término gótico en el siglo XVIII, de la que habla José Amícola, lo gótico es una posibilidad de la orientación existencial al infinito, a lo sublime, a la “trascendencia y plenitud”, de ahí la importancia de esta característica en los actantes de este tipo de texto y su fuerte relación con el modo fantástico.

II.3.3.2.- Las “diferencias” de Raúl Vélez

La condición de enfermo mental de Raúl Vélez lo instala en una suerte de ser extraño, objetual, “diferente” y en suma cercano, no al fantasma, sino al monstruo, segregado por sus propios semejantes, que lo conciben “diferente”. Estas condiciones encarnan la figura que puebla los relatos góticos con incertidumbre, temor y fascinación. Carmen está enamorada del muchacho enfermo, Jacinta siente hacia él un deber fraternal y por eso decide instalarlo en el sanatorio (a través de Bernardo Stocker), pero también hay un gusto, un motivo estético para la fascinación, que incluso se encuentra textualmente.

-Vendrá al sanatorio a ver a su hermano. Lo quiere mucho. El “autismo” de Raúl, como dicen los médicos, no es para ella una tara. Se le antoja un signo de superioridad. Trata de parecerse a él.

-¿Pero, es enferma?- preguntó Sweitzer, cada vez más intrigado.⁶⁹

Ya en el sanatorio se debatirá una suerte de apreciaciones morales en torno a la necesidad de tratamiento y adaptación del ser extraño en la sociedad general, a través del tratamiento puede apreciarse que se genera una especie de tortura, aunque sea en el caso, involuntaria y con el fin de adaptación.

⁶⁹*Ibidem*, cap. III. p. 81

-¿Qué sucedió ayer?

- ¡Ayer yo lo he visto, tirado en el suelo, con la boca llena de espuma! Y el enfermero que me decía: “No es nada, es la reacción de la insulina. Un ataque de epilepsia provocado.” ¡Provocado! ¡Canallas!⁷⁰

II.3.3.3.- El espejo del capítulo I

El discurso del espejo contiene una fuerza ambivalente para la interpretación de la novela, ya se ha caracterizado como barroco, pero tiene también un significado gótico en tanto que tiene la función de duplicar. El doble es un motivo gótico que detona las acciones arquetípicas de los personajes en estos textos. Jacinta Vélez ante el espejo es una mujer joven que poco a poco se transforma, a través de la mirada, en vieja prematura y en muerta. Esta transformación es la que lleva en vida, pues la prostitución la ha degradado moralmente aunque nunca lo acepte, también hay que recordar que está bajo el influjo de un narcótico y esto también transforma. Todo esto se sabe en el texto antes y después, pero hay que notar que en el espejo se configura su más importante transformación para la historia que se desarrolla en la novela, pues esta secuencia no relata claramente la muerte de Jacinta; primero porque el suicidio no es propiamente muerte; pero sobre todo porque nunca lo enuncia literalmente, lo que se abre al final de la secuencia es la ascensión al cielo nocturno del cuadro de Carapaccio (del espejo va al cuadro), es decir, su transformación en espíritu (fantasma), que se instalará a vivir en casa de Bernardo Stocker y visitará continuamente a su hermano Raúl. Aquí hay que notar que el espíritu de Jacinta Vélez convive perfectamente con la esencia monstruosa que es Raúl Vélez y con la esencia mítica que es el criado Lucas. Su convivencia con Stocker, agente financiero perfectamente real, es la que causará el estrago más grande, arrastrándolo incluso al umbral de la locura. Finalmente hay que señalar que ni siquiera en el último renglón de la novela se conoce el “destino” de Jacinta Vélez, y aquí es donde se abren infinitamente las posibilidades del discurso fantástico: o bien Jacinta Vélez permaneció un tiempo en la ciudad y luego de internar a su hermano se ha retirado por completo, o bien aún permanece y se ha alejado de Bernardo Stocker, puesto

⁷⁰ *Ibidem*, cap. III, p. 83

que lo visita en sueños. O bien Jacinta Vélez vivió al lado de Stocker y lo impulsó a internar a Raúl Vélez, o bien fue una alucinación del propio Bernardo Stocker en el afán de retener a la prostituta de la que se había enamorado en casa de María Reinoso, y todo lo ha imaginado, pero hay testimonios que aseguran que permaneció, al menos temporalmente, los de Lucas y de Raúl Vélez, al menos en el texto que se da a conocer.

El elemento del doble (que se ha desarrollado anteriormente) y el espejo tiene una fuerte carga ideológica, que va estrechamente relacionada con la construcción estética. El doble es el despliegue de la personalidad; es el “poder” de acción que adquiere Jacinta Vélez una vez que se suicida, porque hay que notar que en su existencia vital “sucumbió” al acto de prostituirse al que la indujo Carmen, incluso “Abandonó toda aspiración a cambiar de género de vida.”⁷¹, es decir que de un estado de debilidad y resignación a la cotidianidad que se le imponía, pasa a un estado de poder e influjo sobre otros. Esto es un motivo precisamente de la novela gótica inglesa, pues es un género que se contrapone a otro, a la novela “educacional” que estudia ampliamente José Amícola.

Lo cierto es que, así como la novela gótica aparece como un rasgo eminentemente inglés, la novela de aprendizaje goetheana ha sido presentada con justicia como una escritura programática del iluminismo alemán (con Heider y Schiller como los ideólogos de la perfección estético-moral).⁷²

La carga ideológica del doble, ocurre en una etapa social europea en que se debaten dos posibilidades de existir y expresar, surgidas a partir de la moral establecida.

II.3.3.4.- El discurso del sanatorio

El espacio del sanatorio en la primera descripción es francamente gótico. Es un recinto tétrico, entre sombras y frío, al que “Sólo faltaba un ahorcado.”⁷³ en palabras de Stocker. Pero más allá de esto el sanatorio constituye la reclusión, no de la doncella porque en esta historia no hay, sino

⁷¹ *Ibidem*, cap. I, p. 58

⁷² José Amícola, *op. cit.*, p. 53

⁷³ José Bianco, *op. cit.* cap. II, p. 70

del monstruo (víctima de la obligada “adaptación social”) y de la víctima del fantasma. La reclusión de Bernardo Stocker es muy significativa porque parece ser un impulso personal al mundo de la locura, un atisbo a la posibilidad de ascender (¿o descender?) al mundo extrasensorial de Raúl Vélez, pero sobre todo (para Stocker), de Jacinta Vélez, y es aquí donde también se abre la posibilidad de una prolongación para la convivencia con Jacinta, pero pese a la locura, la explicación no es plenamente racional, pues por los antecedentes del texto, el espíritu de Jacinta tiene la posibilidad de “habitar” plenamente el mundo extrasensorial de los enfermos mentales, como ocurre con su hermano Raúl Vélez. De tal manera que la percepción del mundo en el texto sigue siendo ambigua.

II.4.- La estética “costumbrista”

Contrapuesta a la estética gótica se ha identificado en este texto, la costumbrista. La novela en cuestión tiene un marcado carácter cosmopolita en cuanto a procedimientos técnicos y estéticos, sin embargo, los ambientes y elementos dispuestos, tienen también una clara característica local, que la enmarca en la tradición de la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX. Aquí hay que señalar que lo que se contrapone es una estética localista frente a una predominantemente europea como es la inglesa, lo que se percibe claramente con la convivencia de, aquí será preciso llamarlos “personajes”, localistas y cosmopolitas. Así que los subsiguientes apartados se referirán a discursos y personajes. Sólo es preciso resaltar que la oposición gótico-costumbrista no entra en la contraposición de percepción del mundo (realista y fantástica), pues también en los discursos costumbristas se encontrarán esporádicamente aspectos que tienden a lo fantástico. Hay que recordar que la novela se ubica en Argentina, que ha tenido un fuerte influjo de la literatura inglesa.

II.4.1.-El discurso del inquilinato

El inquilinato es el espacio claramente costumbrista, dónde se alojan los Vélez cuando han sucumbido a un estatus social pobre. Aquí se oponen claramente los actantes Carmen y la señora de Vélez. Carmen es una mujer mayor, cuida el inquilinato, hace labores de limpieza para los Vélez, teje y sirve

café cuando muere la propia señora de Vélez, de quien, en cambio, sólo se sabe que alimenta a su hijo con un plato de “carne” escondido entre los muebles y juega a los naipes⁷⁴. En algún momento recuerda una estancia con su marido en Europa. Europa será un elemento asociado al pasado de los Vélez y del propio Stocker, es el claro antecedente de las clases pudientes. El inquilinato es real en tanto que se compone de cuartos habitados por diferentes familias y se ubica en un barrio pobre, pero dentro alberga también los más fantásticos acontecimientos como la “transformación-suicidio” de Jacinta Vélez. Claro que también alberga la “solidaridad” vecinal como en el funeral de la señora Vélez en el cuarto que daba a la calle.

La ceremonia fúnebre se llevó a cabo en el primer departamento, al lado de la puerta de la calle, que con ese fin cedió una vecina. Los inquilinos entraban al cuarto de puntillas y una vez junto al ataúd dejaban caer sus miradas sobre el rostro de la señora de Vélez con todo el estrépito que habían contenido en sus pasos.⁷⁵

II.4.2.- Los líneas discursivas de la ciudad.

Los recorridos de Jacinta por la ciudad en las idas y venidas de la casa de Stocker al inquilinato, permiten la identificación geográfica de calles y barrios con la consabida significación del ascenso y descenso social que ella encarna. Hay varios elementos significantes: la casa blanca, los árboles, y finalmente la Plaza Vicente López y el Restaurante en el espacio que ocupa Stocker, el del Club de residentes extranjeros, dónde sólo viven familias de la clase alta bonaerense. De manera que las travesías por la ciudad significan el descenso y ascenso social en el que se enmarca la vida de Jacinta.

Todas las referencias topográficas, refieren también claramente a la Ciudad de Buenos Aires, esto lo ha estudiado con detenimiento María Luisa Bastos⁷⁶, que ha sido citada en este capítulo.

II.4.3.- La casa de Bernardo Stocker

⁷⁴ José Bianco, cap. I, *op. cit.* p. 54-58

⁷⁵ José Bianco, *Ibidem.*, p. 59

⁷⁶ La obra completa de María Luisa Bastos es referida por el propio José Bianco en el “prólogo” que se publica para la edición de *Las ratas-Sombras suele vestir*, Buenos Aires: Emecé (Cruz del Sur), 2004, p. 20-22

La disposición de espacios en la casa de Stocker remite a las costumbres de la clase alta en Argentina: la biblioteca es fundamental, pero también está la chimenea y desde luego el comedor y la cocina. Además hay que considerar que se habla de una casa grande, con dos alas, como en la *Casa tomada* del cuento de Julio Cortázar. El referente de los criados de Stocker también aporta un dato costumbrista: los criados son una “herencia” del Sr. Stocker, pero se proporciona algo más, son “negros” tucumanos⁷⁷ y como tales tendrán “otra” percepción de la realidad. Se anota esto último porque es un referente de la versión de la presencia de Jacinta en casa de Bernardo Stocker.

III.5.- La construcción fantástica y la estética del texto.

Para concluir este capítulo, sólo cabe anotar que la construcción estética a partir de “estilos” opuestos, refuerza sin duda, la historia misma del hecho sobrenatural que sería la estancia de Jacinta al lado de Bernardo Stocker después del suicidio. Hay en el texto total una constante vacilación entre las percepciones de la realidad. Bernardo Stocker es quien ejecuta las acciones del actante “afectado” por el hecho sobrenatural. Siempre hay dos posibilidades: la existencia espiritual o la alucinación de Stocker básicamente y el texto se mueve siempre entre las dos posibilidades, incluso en las observaciones y decisiones del propio Bernardo, por ejemplo cuando decide internar a Raúl Vélez, habla de un sitio simpático, a la vez que de un sitio siniestro; los recorridos de Jacinta Vélez por la ciudad, son siempre de los barrios modestos a la Plaza Vicente López de la clase alta; las discusiones bíblicas en torno a la *Vie de Jesús*, contraponen lo racional a lo irracional; las investigaciones del propio Bernardo Stocker y Julio Sweitzer acerca del pasado de Jacinta Vélez, van de la historia real a la fantástica, pasando por la alucinación, sueño y leyenda.

Con la construcción de un discurso que toma la forma de novela corta en modo fantástico, *Sombras suele vestir*, proyecta el producto acabado de una obra muy elaborada sintácticamente, con la suficiente y bien manejada intertextualidad que implica el texto narrativo moderno y que será materia del

⁷⁷ José Bianco, *op. cit.*, cap. II, p. 63

tercer capítulo. Aportando así, un ejemplo de las mejores manifestaciones del texto fantástico en Hispanoamérica, y cómo no, si es un texto con el mejor influjo de la literatura hispánica e inglesa.

CAPÍTULO III

LA PROYECCIÓN DEL TEXTO FANTÁSTICO EN HISPANOAMÉRICA

CASO DE *SOMBRAS SUELE VESTIR*

III.- Del conflicto individual al conflicto social en el modo fantástico

En el primer capítulo de este trabajo se han realizado anotaciones con respecto a la conceptualización de lo fantástico como un modo narrativo, partiendo específicamente de la teoría de Rosemary Jackson, pero también de Harry Blevean, quien se propone un tratamiento del concepto en el ámbito filosófico.

Decimos pues, que éste (lo fantástico) es una situación-bisagra entre la *realidad* – tal como venimos de aproximarla – y una *desrealidad*, que aparece como la gramática de la propuesta de Bleuler llamada por Freud, *dereistisch*. Así, lo fantástico es una suerte de locución verbal de la imaginación, un equilibrio o dubitación intuitiva entre sus componentes (del tipo *unheimliche*, hemos visto, es decir: texto-concepto)¹

Por lo anterior, es que se ha señalado que el género narrativo encuentra diferentes elementos y formas de expresión, de acuerdo con la percepción del mundo. Para el modo fantástico, hay que señalar que generalmente partirá de un conflicto existencial, expresado precisamente en la “vacilación” ante un acontecimiento, al parecer sobrenatural, en que coinciden los teóricos de lo fantástico que se han citado en este trabajo. A esto, hay que añadir que el conflicto va de lo individual a lo social, separándose y encontrándose constantemente.

Movement from undifferentiation towards egoformation effects the subject's insertion in a „symbolic' order as opposed to an „imaginary' realm. Julia Kristeva's exposition of Lacan's theories enables us to see this insertion as inseparable from the subject's acquisition of language and „syntax', by which the social code is created and sustained.

The symbolic is that social order constructed by discrete units of meaning, by a network of signifiers, and it is opposed to the imaginary, which is without (before) signifiers. To break the symbolic by dissolution or deformation of its language (or „syntax) is taken by Kristeva to be a radical, subversive activity.²

¹ Harry Blevean, *op. cit.* p. 100

² Rosemary Jackson. *Fantasy. The Literature of Subversion.* [*op. cit.*], p. 89 y 90.

III.1.1.- El conflicto social y la expresión del modo fantástico en la narrativa.

Hasta el siglo XIX, la situación social del individuo en Europa había cambiado notablemente, en comparación con siglos anteriores. Quizás el síntoma comienza desde el siglo XVIII, con la búsqueda de una sociedad fundada en los postulados del racionalismo y cientificismo, y por eso la expresión del modo gótico inglés, y el fantástico no sólo en Inglaterra sino en Francia, Rusia e incluso España, es muy temprana, y también muy incisiva.

Es significativo que el género fantástico **moderno** haya surgido precisamente en la época **romántica** como recreación espiritual e irónica frente al absolutismo de la razón crítica y la visión positivista y *desmiraculizada* del mundo. (...) Se dan cuenta entonces de que ni la razón, ni la ciencia ni la técnica pueden dar una respuesta total a la sed de felicidad y de armonía que pervive en la interioridad del ser humano, ni pueden explicar el dinamismo misterioso de la consciencia o del inconsciente, ni resolver el enigma del Mal o de la Perversidad ni el enigma angustioso de la Muerte.³

En Hispanoamérica, sin embargo, acosada por otros problemas, como la definición de políticas internas para los jóvenes estados-nación, retarda de alguna manera la emergencia de esta expresión, de tal modo que la expresión literaria del siglo XIX en general, será localista, siempre con el influjo de corrientes europeas en boga.

No obstante, el advenimiento de lo fantástico como modo narrativo definido se hace notar primero en Argentina con Leopoldo Lugones, ya a fines del siglo XIX, y evolucionará hasta bien entrado el siglo XX.

Al igual que la evolución de la cultura europea, Argentina y otros países de Hispanoamérica, serán afectados por los cambios en la organización mundial, de alguna manera, ya tendiente a la actual globalización, lo que

[Hay un movimiento a partir de la diferencia, en torno a la autoformación de efectos de inserción de un orden simbólico en el individuo, en el que se oponen lo imaginario a lo real. Para Julia Kristeva, las teorías de Lacan permiten distinguir la inserción de este orden simbólico, como inseparable del sujeto, a partir de la adquisición del lenguaje y la sintaxis, desde el código social creado y sostenido. / Lo simbólico es ese orden social construido por las unidades discretas de significado, así, significar es imaginar, que no implica adelantar significados establecidos por el orden social. Esto es, la ruptura de lo simbólico y su consecuente disolución o deformación del lenguaje (y sintaxis) social, lo que es entendido por Kristeva como radical, es decir, una actividad subversiva].

³ Juan Herrero Cecilia. *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Monografías), 2000, p. 51

implica que las políticas internas se fundamenten en la propia idea de evolución europea: es decir, la industrialización, el racionalismo y el cientificismo. Es en este entorno que resulta inevitable la evolución para la expresión del modo fantástico en las letras hispanoamericanas, especialmente en la narrativa. Y sin, duda, el grupo *Sur*, fue determinante para una mayor “apertura” en la producción y difusión literaria de América para el mundo. Es justamente en este “movimiento” literario donde se insertan, además de la vasta producción literaria de Borges y Bioy Casares, expresiones como *Sombras suele vestir*, de José Bianco, miembro del grupo, escritor, crítico y traductor. Hay que notar que, a pesar de la innovación en las estructuras narrativas que se verá enseguida, esta novela corta presenta una atmósfera aún cercana a los ambientes del siglo XIX, incluso se la ha ubicado temporalmente en el Buenos Aires de los años veinte⁴, y pensar en los años veinte, remite aún, a elementos muy propios del siglo anterior al XX. Con estos antecedentes y escrita ya en la plenitud del siglo XX, esta novela corta de José Bianco proporciona no sólo la “mejor asimilación” del modo fantástico, como menciona José Miguel Oviedo en su *Historia y crítica de la literatura Hispanoamericana*, sino la “innovación” en el modo de narrar que le atribuye Ricardo Piglia.

III.2.-El conflicto en *Sombras suele vestir*

Hay en la novela *Sombras suele vestir*, un paso del conflicto individual al conflicto social. En los actantes que ejecutan el discurso principal, Jacinta tiene un conflicto individual, por el antecedente del descenso económico-social que se mencionó en el capítulo II. Este conflicto social la llevará al suicidio y al influjo sobre Stocker para que, él sí, se enfrente a un conflicto enteramente social, cuando interne a Raúl y aún más, cuando diga que fue por decisión de Jacinta Vélez, a quien casi todos consideran ya muerta.

Hay que notar que el conflicto individual se construye siempre en torno al social, en diferentes situaciones, por ejemplo, una de las razones que orilla a Jacinta Vélez al suicidio es la carga moral de la prostitución y el abandono a la idea de cambiar de género de vida, en el texto se sabe que Jacinta, al principio no tenía ningún conflicto individual por su actividad, pero una vez que descubre

⁴ María Luisa Bastos, *op. cit.* , p. 62

a Carmen y María Reinoso hablando de ella, le sobreviene una pesadez por lo que percibía como el registro de “sus actos”, sobre todo del acto inmoral que es la prostitución.

No aborrecía sus encuentros en casa de María Reinoso. Le permitieron independizarse de doña Carmen, mantener a su familia. Además, eran encuentros inexistentes: el silencio los aniquilaba. Jacinta sentía libre, limpia de sus actos en el plano intelectual. Pero las cosas cambiaron a partir de esa tarde. Comprendió que alguien registraba, interpretaba sus actos; ahora el silencio mismo parecía conservarlos, y los hombres anhelosos y distantes a los cuales se prostituía, empezaron a gravitar extrañamente en su consciencia.⁵

En Bernardo Stocker, hay también un conflicto inicial y éste es en torno a las percepciones racionales e irracionales (que se han ejemplificado con las discusiones bíblicas)⁶, pero también ante cierta debilidad, lo que probablemente lo orilla a ser objeto de la acción calculadora de Jacinta Vélez.

Tenía una cara percutida y un cuerpo juvenil, muy blanco, que la ropa falsamente modesta parecía destinada esencialmente a proteger. Cuando se la quitaba sin prisa, doblándola con esmero, verificando el lugar en que dejaba cada prenda de vestir, conquistaba la infancia. Surgía más desnudo que los otros hombres, más vulnerable...⁷

Bernardo Stocker también emprende sus acciones a partir de un claro conflicto individual, que se aprecia desde sus primeras andanzas en torno a aspectos religiosos (el viaje a Europa con su padre)⁸, y luego el acto determinante será su experiencia con Jacinta Vélez y todo lo que conlleva el haber interactuado y convivido con un ser que pudiera corresponder al ámbito de lo espiritual o de la imaginación. Así, el conflicto de Bernardo Stocker es el más complejo, el que pasa al ámbito social y se encuentra con la contraposición de “percepciones” de realidad que podrán juzgarlo de enfermo, loco o simplemente necio. Ahora bien, no deja de ser significativo que el acontecimiento sobrenatural lo enfrente un hombre occidental, culto y de clase alta, puesto que estos antecedentes refuerzan el acontecimiento sobrenatural.

Por otra parte, ese desplazamiento, previo al relato, es uno de los motores de la narración: sin él no habría habido relación clandestina –ni,

⁵ José Bianco, *op. cit.*, cap. I, p. 58.

⁶ *Ibidem.*, p. 72-76

⁷ *Ibidem.*, p. 60

⁸ *Ibidem.*, p. 63 y 64

posiblemente, de ninguna otra especie- entre Jacinta, fijada a prejuicios de su clase de origen precisamente por su condición de venida a menos, y Bernardo Stocker, argentino de primera generación.⁹

Esto en la narrativa de modo fantástico es característico y precisamente porque se desarrolla en la Europa de los siglos de la ilustración (la era de la razón y la ciencia), en la era victoriana inglesa en que impera la máxima “civilidad” de los hombres, lo que implica que ya en su origen el modo fantástico deriva de la necesidad de expresión plena en una cultura en que la civilidad restringe “ciertos” tipos de conductas, tendencias, instintos, etc.¹⁰ También hay que señalar que en *Sombras suele vestir*, hay una alusión a Europa como el sitio lejano, desconocido, y quizá ideal de cultura y conocimiento, en los actantes hay también un conflicto al encuentro entre dos o más formas de percepción del mundo o de la realidad misma, como el caso del criado Lucas. Esta profunda diferencia entre la cultura europea y la americana o afroamericana (como el caso de Lucas), es la que explica por qué del éxito y desarrollo del modo narrativo fantástico en Europa, y por qué la asimilación en Hispanoamérica es diferente e incluso llega a desarrollar otras formas de expresión como el realismo mágico y el realismo maravilloso. Aunque precisamente, Argentina es un caso particular y se verá enseguida.

El texto fantástico en sí mismo, es un conflicto al interior de la obra de ficción, que pasa al conflicto social, sobre todo, una vez que es reinterpretado en una lectura socio-cultural. Así que el modo fantástico es muy propio de narraciones como la novela, pues ya el subgénero narrativo de la novela (polifónica, de acuerdo con Julia Kristeva¹¹), lleva en germen la expresión de aspectos o temas, que no entrarán en el buen gusto de corrientes como el clasicismo.

No es de asombrar entonces que la novela haya sido considerada como un género inferior (por el clasicismo y los regímenes que se le asemejan) o subversivo (pienso ahora en los grandes autores de

⁹ María Luisa Bastos *op. cit.*, p. 59 y 60

¹⁰ Este aspecto de la contraposición de corrientes literarias y estéticas contrapuestas es estudiado por José Amícola en *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, que ha sido citado en el capítulo II de este trabajo. También Rosemary Jackson en *Fantasy: The Literature of Subversion*, toca el asunto, aunque sin desarrollarlo porque no es el objetivo central de su obra.

¹¹ Tanto en *Semiótica 1*, como en *El texto de la novela*, Julia Kristeva precisa la distinción entre la novela polifónica y la novela monológica, fundamentada en las teorías de Bajtín, para la novela.

novelas polifónicas de todas las épocas –Rabelais, Swift, Sade, Lautréamont, Joyce, Kafka, Bataille- por no citar más que las que han estado siempre, y siguen estándolo, al margen de la cultura oficial).¹²

Es por esta razón que Rosemary Jackson, en su estudio sobre lo fantástico insiste en la importancia de la lectura psicoanalítica, pero considerando una percepción social, pues el conflicto individual de despliegue de la personalidad, por ejemplo, tiene su origen en la contraposición de “sistemas” que obligan a determinados comportamientos sociales o roles de acción en el grupo social: “Para Jackson lo fantástico está necesariamente interrelacionado con tópicos ideológicos y políticos, e incluso es el resultado de un complejo entramado entre la sociedad y el individuo.”¹³ Así que el plano de la percepción fantástica no puede restringirse al ámbito de las fantasías irrealizables del individuo por sí mismo, como plantea Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, sino a la restricción socio-cultural que enfrentan las condiciones de ser mujer, enfermo, culturalmente diferente, etc., en el ámbito de la cultura del racionalismo principalmente.

III.2.2.- La enfermedad mental como ornamento y como conflicto social.

Un elemento fundamental para la novela, que incluso se presenta antes y después del suicidio de Jacinta Vélez, es la enfermedad mental de Raúl. Ya al principio del texto se habla de que es el punto de atención, primero de la señora de Vélez y Jacinta, luego de Carmen y Bernardo Stocker. La enfermedad mental presenta diferentes signos en el texto. Es un rasgo de inferioridad y superioridad simultáneamente. Así, este rasgo “funciona” como ornamento y como detonante de acciones en el discurso total. Es ornamento en tanto que la estética gótica se caracteriza por el gusto por lo sublime y el estado patológico muchas veces pareciera conducir a los estados de percepción sensorial diferentes del estado normal. Pero precisamente la valoración de estados sensoriales diferentes, como el patológico es revalorado en una cultura que apunta hacia la fragmentación, a la ruptura del orden social establecido, como pudo ser el siglo XVIII europeo en que se quiso imponer el orden racional.

¹² Julia Kristeva, *Semiótica 1*. [op. cit.], p. 220

¹³ Omar Alfredo Nieto Arroyo. *Del fantástico clásico al fantástico posmoderno. Tesis de maestría*, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, p. 31

A partir de Descartes, las puertas que comunican la noche con el día están cerradas; hemos desvalorizado la mitad nocturna de nuestra vida. Y esto no significa, por supuesto; que los fantasmas ya no tengan por donde pasar: la psicología ha demostrado lo contrario, sólo que los fantasmas ya no pasan sino a título individual, disimulándose siempre, como dicen los médicos, transformándose en fantasías y manteniéndose inconscientes.

Cada vez estoy más persuadido de que nuestras enfermedades mentales obedecen, en su más alta proporción, a que no se da vía libre a todos los fantasmas y deseos que bullen en el fondo de nosotros mismos: cuanto más se sofrenan las relaciones con los muertos, más hondo se penetra en el mundo de la insatisfacción, de la tortura moral; en otras palabras la productividad y la dolencia mental probablemente sean hermanas siamesas a las que no se puede separar de manera alguna.¹⁴

En el caso de *Sombras suele vestir*, la enfermedad mental es un móvil fundamental para el discurso total, pues implica la condición de actante débil de Raúl, y por eso Jacinta insistirá en intervenir y determinar la condición del enfermo o débil mental que es su hermano, una vez que ella y su madre se han ido. Es también el elemento que “significa”, la transición de Stocker, de un estado que parecía normal, al estado de confusión en que se hunde luego de lo que parece la partida definitiva de Jacinta, que sin embargo, se le presenta en sueños. El estado mental de Raúl, implica la debilidad que lo hace dependiente de Carmen, y también la significación estética, tanto para Carmen como para la propia Jacinta; la condición estética es también importante si se considera que implica el estado “sublime”, pues a Jacinta se le antoja un ser “superior” por el estado “diferente”, “anormal”, con respecto a ella y el resto de los personajes del texto.

III.3.- La intertextualidad

En la literatura universal, es constante la referencia directa e indirecta, consciente e inconsciente, a “otros” textos. Así, hay una suerte de interrelación entre textos, que refiere a tradiciones, estilos, modos, formas de expresión literaria. La intertextualidad es un fenómeno muy estudiado, sobre todo a partir

¹⁴ Roger Bastide, *El sueño, el trance y la locura*. José Castelló (trad.) Buenos Aires: Amrou, 1972, p. 35

de los años sesenta del siglo XX, pero tiene sus orígenes desde los años treinta.

El germen del concepto de intertextualidad lo hallamos en la teoría de Mijail Bajtín, formulada en los años treinta del siglo XX, la cual concibe la novela, en particular las de François Rabelais, Jonathan Swift y Fedor Dostoievski, como polifonías textuales donde resumen, además de la propia, otras voces, como *heterología* o *heteroglosia*, es decir, como una apropiación y recreación de lenguajes ajenos. (...) Fue Julia Kristeva quien, a partir de las intuiciones bajtinianas sobre el dialogismo literario, acuñó el término *intertextualidad*.¹⁵

Para este análisis, se utiliza el concepto, como referencia para el estudio de elementos de otros textos literarios al interior de *Sombras suele vestir*.

III.3.1.-El epígrafe de Góngora

En el capítulo II se hizo referencia a los elementos de la estética barroca presentes en la novela, sin embargo, no se mencionó la referencia al título y al epígrafe con que comienza la novela. La referencia a Góngora con “Sombras suele vestir...” puede ser incluso una de las claves del texto total. Pues el epígrafe completo es: “El sueño/ autor de representaciones/ en su teatro sobre el viento armado/ sombras suele vestir de bulto bello”, y ha sido extraído del soneto de Góngora titulado “A un sueño”.

Pensar en el sueño como la explicación del acontecimiento sobrenatural, puede derrumbar la interpretación fantástica, porque ésta se desplazaría al ámbito de la dimensión onírica (aun con todos los misterios que implique), como un fenómeno perfectamente natural en el ser humano, sin embargo, hay que notar que a lo largo del texto se sostiene siempre la disyuntiva entre las dos explicaciones (racional e irracional). Aquí habrá que considerar la diferencia entre sueño y alucinación, partiendo de que el sueño es constante en cualquier psicología normal, pero la alucinación implica un estado de alteración por agentes externos a la psicología individual.

En el plano de la estética, hay que notar también que la referencia al sueño es propia de la estética borgeana (una vez más la intertextualidad), y de acuerdo con Seymour Menton, con el magicorrealismo, tan perfectamente

¹⁵ “Intertextualidad” de *Wikipedia, la enciclopedia libre* [<http://es.wikipedia.org/wiki/Intertextualidad>] (19 oct.2009)

asimilado en la estética narrativa de la Hispanoamérica del siglo XX. Aquí hay una estrecha relación entre la estética borgeana y el texto gongorino. La conceptualización del sueño como autor, creador, el acto de soñar como el acto de narrar, y de la obra narrada como la historia (discurso en términos de Todorov), “representada”.

Quiero agregar lo que dice Addison (confirmando, sin saberlo, a Góngora) sobre el sueño, autor de representaciones. Addison observa que en el sueño somos el teatro, el auditorio, los actores, el argumento, las palabras que oímos. Todo lo hacemos de modo inconsciente y todo tiene una vividez que no suele tener en la realidad.¹⁶

La precisión de lo que se podría llamar, estética onírica de Borges, define al sueño como el primer acto, inconsciente, de narrar:

Lo extraño es que desde el principio el hombre tenía la mano escondida. Sin saberlo, yo había preparado esa invención: que el hombre tuviera una garra de pájaro. También ocurre en los sueños: nos preguntan algo y no sabemos qué contestar, nos dan la respuesta y quedamos atónitos. La contestación puede ser absurda, pero es exacta en el sueño. Todo lo habíamos preparado. Llego a la conclusión, ignoro si es científica, de que los sueños son la actividad estética más antigua.¹⁷

Esta presencia del sueño en la obra literaria, es también muy propia de la corriente artística del magicorrealismo, que de acuerdo con Seymour Menton, tiene que ver con acontecimientos “improbables”, más que sobrenaturales o inexplicables, propios de la estética fantástica. En el caso de *Sombras suele vestir*, hay presencia de elementos magicorrealistas, también en los aspectos mitológicos, que de acuerdo con Jung se definen como los arquetipos, así, están las versiones del criado Lucas y de Raúl Vélez Ortúzar acerca de Jacinta como un ser intemporal, tomando en cuenta que se habla de una presencia energética más que física en el caso de Lucas y de una muerte “insegura” en el caso de la Jacinta de Europa de Raúl Vélez Ortúzar. Pero con todo, estos elementos no determinan la historia, sólo sostienen o apoyan un discurso que se prolonga en incertidumbres, en la vacilación del texto fantástico. Así, la presencia del sueño, por sí misma, aún con el epígrafe de Góngora, no determina la explicación racional del texto, que sí, está presente,

¹⁶ Jorge Luis Borges, *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra firme), 2001, 2ª ed., p. 47

¹⁷ *Ibidem*, p. 46 y 47

pero siempre con la “sombra” de la otra posibilidad, como en el ejemplo de *Aurelia* de Nerval, de que habla Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, como ejemplo de un texto que “a primera vista” no es fantástico.

Pero el texto no funciona así; Nerval recrea la ambigüedad a otro nivel, allí donde no se lo esperaba; y *Aurelia* sigue siendo una historia fantástica.

Ante todo, el personaje no está del todo decidido en cuanto a la interpretación que debe darle a los hechos: a veces cree, también él, en su locura pero nunca llega a la certidumbre. [...] Al mismo tiempo, el narrador no está seguro de que todo lo que el personaje ha vivido sea fruto de la ilusión: incluso insiste en la verdad de algunos hechos relatados. [...]

La ambigüedad depende también del empleo de procedimientos de escritura que penetran el texto entero.

Por lo común Nerval los utiliza juntos: se denominan el imperfecto y la modalización.¹⁸

En el caso de *Sombras suele vestir*, la ambigüedad funciona a partir del empleo de las diferentes perspectivas, de las versiones acerca del discurso fantástico, del acontecimiento sobrenatural, permeado también de elementos de sueño y locura, pero en este caso, con testimonios directos (criado Lucas) e indirectos (Raúl Vélez) acerca de la estancia de Jacinta, posterior al supuesto suicidio, e incluso de incertidumbre acerca de la propia muerte (Raúl Vélez Ortúzar, aunque aquí parece referirse a un personaje anterior).

III.3.2.- El verso de Shakespeare

Es notable que además del epígrafe de Góngora, al interior del texto se encuentre una alusión (que no el verso como tal) a un soneto de Shakespeare, el gran poeta y dramaturgo inglés, contemporáneo de Góngora. Sobre el verso hay cierta incertidumbre porque precisamente se trata de una traducción, así que el propio José Bianco en el prólogo a la edición de sus obras *Las ratas-Sombras suele vestir*, dice:

Shakespeare, L'Arlèsienne y el cuadro de Carpaccio están citados al pasar, y Shakespeare en español, y sin nombrarlo. El soneto 94 de Shakespeare reemplaza un latigazo ilustre por algo material, y algo materialmente verdadero. Las flores que se marchitan y acaban

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* [op. cit.], p. 37

podriéndose tienen un olor insoportable, sean o no azucenas. Para comprobarlo basta estar varias horas en el cuarto en que velan a un muerto. Prefiero decir:

For sweetest things turn sourest by their deeds;

Lilies that fester smell far worse than weeds.¹⁹

Tomando en cuenta que José Bianco fue traductor, además de escritor, hay que notar que en esta referencia alude a una importancia menor a la cita de Shakespeare, considerando que está citado de paso y en español, por eso la precisión de la cita en inglés. No obstante, este dato es muy importante, si se considera: 1) que el género fantástico tiene una magnífica representación en la literatura inglesa, 2) que José Bianco tradujo autores ingleses, entre ellos Henry James, de quien se dice tiene influencia, 3) que la literatura renacentista y barroca principalmente (en la que hay que considerar a Shakespeare como máximo exponente de la corriente en lengua inglesa) muestra claros rasgos fantásticos (antecedente de lo que será el modo narrativo)²⁰.

III.3.3.- La narrativa de Henry James

Respecto al influjo de Henry James en *Sombras suele vestir*, hay una larga controversia, comenzando con el propio José Bianco. Aunque hay quienes dan por sentado que la novela está escrita en el estilo de James²¹, y por otra parte se sabe que Bianco lo tradujo, sostiene que escribió *Sombras suele vestir* antes de leer a James.

Todo ha contribuido a ello, hasta el hecho de haber traducido yo a James por primera vez al español. Al principio *Otra vuelta de tuerca*; más adelante, *La lección del maestro*, *La muerte del león* y *La próxima vez*. (...) Yo me sentía tan inseguro que el día antes que se fueran a Córdoba me permití leerles –cosa que hoy no haría con nadie– *Sombras suele vestir*, y Bioy Casares me dijo que le hacía pensar en un cuento de Henry James. Pero da la casualidad de que en aquellos tiempos y hasta 1944 yo no había leído a Henry James sino una novela que me gustó y me sigue gustando, *Portrait of a lady*, y que no creo que a Borges y a

¹⁹ José Bianco (1985), “Prólogo “ a: *Las ratas-Sombras suele vestir*, Buenos Aires: Emecé (Cruz del Sur), 2004, p. 20

²⁰ Las referencias a los rasgos fantásticos en la literatura renacentista y barroca, pueden encontrarse, en el caso de la literatura hispánica, en el estudio de Wolfram Krömer, *Formas de la narración breve en lenguas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos, 1979, p. 223-225. Para el caso de la literatura inglesa, de momento bastará pensar en *Hamlet*, del propio William Shakespeare, en la que nada menos que un espectro es uno de los móviles del discurso total.

²¹ *Diccionario de la literatura universal*, Barcelona, Océano, 2003, p. 121

Bioy Casares les guste (suponiendo que la hayan leído). (...)En mi caso, más que influencias, tal vez haya habido cierta afinidad con Henry James.²²

Considerando que Bianco pudo tener muy diversas influencias, no sólo literarias, sino culturales, por su oficio de traductor, puede pensarse en la “afinidad” de que habla. Aquí habría una suerte de intertextualidad simultánea, semejante a los arquetipos de la teoría del inconsciente colectivo de Jung en psicología, que genera una “revolución” en la narrativa, es después de todo, lo que configura las diferentes corrientes y estilos en la historia del arte. A esto hay que agregar la estrecha relación entre la literatura argentina y la literatura inglesa, que más adelante se tendrá ocasión de citar. Por ahora, para precisar esta idea de la intertextualidad simultánea o mejor, sincrónica, es preciso citar a Ricardo Piglia, en un texto sobre la estética narrativa de Bianco.

En segundo lugar, pareciera que Bianco se está refiriendo a una relación particular entre su texto y otros textos que podríamos definir como una cercanía: en todo caso, James, que como muchos otros ha escrito relatos en la misma línea que Bianco, ha sido quien teorizó sobre este tipo de literatura y el modo de narrar que llamamos aquí *nouvelle*, esa forma siempre incierta. (...) En ese marco tendríamos que incluir *Sombras suele vestir*, el relato de Bianco, y situar este intento de definir la forma que llamamos *nouvelle*, con una palabra que nuestra lengua no tiene, una expresión francesa.²³

La estética narrativa de *Sombras suele vestir* es la de la novela corta contemporánea. Un texto de entramado complejo, y no obstante, comprimido, breve, en esto consiste su arte, y efectivamente, se sabe que dentro de la novelística hispanoamericana de gran proyección durante el siglo XX, no adquirirá la monumentalidad de *Rayuela* o *Cien años de soledad*, sin embargo, se proyecta claramente como uno de los más logrados ejemplos del texto narrativo en modo fantástico. Esta estética narrativa es también, la de Henry James, que de acuerdo con Sergio Pitol, es un narrador no valorado lo suficiente por sus contemporáneos. Además de las semejanzas entre Bianco y James en el aspecto formal, habrá que notar el aspecto de la estética gótica. Dice Sergio Pitol acerca de Henry James.

²² José Bainco, “Prólogo” a: *Las ratas-sombras suele vestir*, p. 10 y 11

²³ Ricardo Piglia, “Bianco, aspectos de la *nouvelle*” en: *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, [op. cit.], p. 250

De esta tensión surge un claroscuro específicamente suyo, el gusto por ciertos juegos lúgubres heredados de la literatura gótica, que se manifiesta en sus historias de fantasmas y aun en algunas escenas fundamentales de sus novelas más realistas. Hay en su creación un intento desesperado de conciliar ciertas visiones e impulsos irracionales con el culto que le merece el orden. Ese acoplamiento engendró seguramente los relatos góticos más laberínticamente oscuros de la literatura inglesa.²⁴

III.3.4.- El realismo mágico hispanoamericano

El realismo mágico, ampliamente definido por Seymour Menton, es otro elemento presente en *Sombras suele vestir*, es un elemento de la estética del texto más que de la intertextualidad, y podría decirse que sobre todo, del realismo mágico cultivado en la obra literaria de Borges. De acuerdo con Seymour Menton, una de las características del realismo mágico es la “ultraprecisión” y la “intelectualidad”, ambos aspectos, muy característicos de la obra de Borges, de quien comenta en relación al cuento “El sur”.

La ultraprecisión y la objetividad del primer párrafo no sólo constituyen una reacción en contra del tradicional estilo florido de los literatos hispánicos, sino que también se parece al enfoque ultrapreciso de la pintura magicorrealista del estadounidense Charles Sheeler y del alemán Christian Schad.

[...]

De acuerdo con el rechazo magicorrealista de la subjetividad emocionante tanto del expresionismo como del surrealismo, los personajes de Borges son capaces de asesinar con la mayor sangre fría y Borges nunca provoca la compasión de sus lectores por los asesinados.²⁵

Este procedimiento de lo que podría denominarse, la estética borgeana, está presente en *Sombras suele vestir*, estructurado en tercera persona, diferenciado entre perspectivas o puntos de vista que lo que aportan son datos del discurso que se narra pero sin “despertar” la emoción del lector en ningún momento. Se ha comentado, incluso citado en este trabajo, que una de las características de *Sombras suele vestir* es su elaborada estructura sintáctica, este elemento, tiene que ver con la ultraprecisión y la intelectualidad del

²⁴ Sergio Pitol, *Adicción a los ingleses. Vida y obra de diez novelistas*. México: Lectorum, 2002, p. 34

²⁵ Seymour Menton. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: F. C. E. (col. Tierra Firme), 1998, p. 44

realismo mágico, que en este caso ya se habían revisado como parte de la estética clásica manejada en el texto.

Aunque la creación de una pátina mágica sobre los objetos no puede dejar de despertar un poco las emociones del lector y del observador, la pintura y la literatura magicorrealistas son frías; es decir, se aprecian más intelectualmente que emocionalmente.

[...]

Tal vez el mejor ejemplo de la frialdad en la literatura es “El milagro secreto”, de Borges, donde hasta la ejecución nazi de un dramaturgo checo-judío se presenta de un modo tan laberíntico y preciso que no se despierta ninguna emoción en el lector.²⁶

Los procedimientos intelectuales como parte de la narración corta, son los elementos que estructuran la propia estética del texto en la literatura de Borges, un ejemplo perfectamente acabado de esta tendencia, no borgeano es precisamente *Sombras suele vestir*, por eso su particularidad. Estos aspectos son muy importantes en la producción de texto narrativo en modo fantástico hispanoamericano, ya que es en este sentido que se ha defendido la importancia de la estética en la construcción de esta novela de José Bianco en particular, pues si bien la literatura fantástica, y la gótica en particular, puede fundamentarse en escenarios, atmósferas y personajes, el discurso fantástico de *Sombras suele vestir*, se fundamenta en muy buena medida en la estructura formal (de diversas perspectivas) y en la oposición de estéticas que se analizaron en el segundo capítulo de este trabajo; y los móviles para el manejo de estos elementos son: la ultraprecisión de que habla Seymour Menton, que en este caso se aprecia en la claridad del lenguaje y el manejo preciso de una sintaxis compleja. Es en este sentido que en *Sombras suele vestir*, se encuentran elementos magicorrealistas, pues en conjunto la novela narra un discurso fantástico, por lo que no podría clasificarse totalmente en el marco del realismo mágico.

III.3.4.1.-Realismo mágico y narrativa fantástica en Hispanoamérica

Antes de pasar al siguiente apartado, es importante mencionar que los ejemplos señalados, de Borges y José Bianco, no son exclusivos cultivadores de la corriente, puesto que el magicorrealismo es un rasgo distintivo del acervo

²⁶ *Ibidem.*, p. 26 y 27

literario de escritores hispanoamericanos. Seymour Menton menciona varios autores exponentes de esta corriente estética, como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y Juan José Arreola. Menton afirma que el realismo mágico se distingue perfectamente del realismo maravilloso, y aunque este autor lo diferencia claramente distinguiendo entre los sucesos “imposibles” del texto fantástico y los “improbables” del mágicorealista, no necesariamente el texto fantástico puede dejar de serlo, como en el caso de *Sombras suele vestir*.

Si se habla de una intertextualidad sincrónica como en el apartado dedicado a este elemento, en Hispanoamérica es el magicorrealismo la corriente que interrelaciona diferentes textos literarios, algunos de los cuales, se aproximan o se enmarcan en el modo fantástico, y en este sentido, podría afirmarse que el texto fantástico hispanoamericano, constantemente es influido por esta corriente estética, en origen, europea, pero que se asimiló perfectamente en el contexto cultural hispanoamericano del siglo XX, caracterizado por la apertura a un cosmopolitismo cultural encaminado quizá a la “integración” que busca la actual “globalización” del siglo XXI, a través de la dinámica de los medios de comunicación.

Ahora bien, lo que debe notarse es que los textos fantásticos y del realismo mágico, arraigan y se cultivan con éxito en Argentina, no así en otros países hispanoamericanos, donde hay menos representantes, o bien, donde ha arraigado con mayor éxito el realismo maravilloso u otras corrientes estéticas, más susceptibles de distanciarse del modo fantástico, lo que será materia del apartado dedicado al influjo de la literatura inglesa en Argentina.

III.3.5.-La novela inglesa y la narrativa argentina.

De acuerdo con la conformación histórica de Argentina como estado-nación hispanoamericano, hay que considerar que su población se ha conformado mayoritariamente por inmigrantes europeos, lo que le confiere

desde un principio, un cosmopolitismo que no tienen (o lo tienen en menor medida), otros países hispanoamericanos. A esto habrá que agregar que a la narrativa del siglo XX, influye sobremanera la figura de Jorge Luis Borges, quien junto con otros escritores (entre ellos, precisamente José Bianco), quienes conformaron el grupo *Sur*, da amplia apertura a la publicación y crítica de la literatura inglesa. Hay por cierto una manifestación ideológica en la que se privilegia el gusto por la novela inglesa, sobre la francesa.

Sin duda, el influjo de la literatura inglesa, consolidó un gusto naciente por la narrativa de modo fantástico. Aunque hay que señalar también, que la narrativa fantástica no es exclusiva del territorio rioplatense y que tampoco se constriñe a esta expresión su amplia expresión literaria. Sin embargo, sí es el país que se puede preciar de contar una “tradición” o un “movimiento” de la expresión narrativa fantástica.

III.3.5.1.- El modo fantástico en Argentina

En el primer capítulo de este trabajo se señalaron diferentes aspectos en torno a la literatura fantástica y la precisión de definirlo como un modo, más que como un género. Se ha mencionado también que es en Argentina donde mejor y mayormente se ha cultivado el modo fantástico, y que otros ejemplos se han encontrado esporádicamente en escritores mexicanos. Así que si el modo fantástico tiene sus orígenes en Europa, habrá que tener muy en cuenta la cultura general de este país.

Martha Smith, directora del Museo del Gaucho en San Antonio Areco, lugar donde está ubicada la estancia de Ricardo Güiraldes, dice: “las raíces de los argentinos todavía se cuestionan. Políticamente es un país donde todavía se pelea. Había inmigrantes italianos, españoles, ingleses – no compartían una nacionalidad-. Por eso, nos es difícil tener una verdadera conciencia nacional.”²⁷

A esta afirmación habrá que agregar que en el ámbito de las letras modernas y contemporáneas de este país, una figura determinante es Jorge Luis Borges, quien ha privilegiado de alguna manera, la literatura inglesa sobre la francesa u otras, de tal suerte que el influjo cultural y literario permea la expresión literaria en general.

²⁷ *Ibidem*, p. 53 y 54

La intención de Borges es, por así decirlo (como el conocido prefacio a *La invención de Morel*) militante: se trata de establecer un pequeño programa para una narrativa argentina deseable, narrativa que se quisiera que fuera todo lo distante que es posible de la manera realista, y que exhibiera las huellas del impacto de la novela inglesa más que de la francesa.²⁸

El influjo cultural europeo y la literatura inglesa en particular, hacen de la literatura argentina el campo más propicio para el cultivo del texto narrativo fantástico. De ahí que se cuente una larga lista de exponentes: el propio Jorge Luis Borges en algunos textos, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, José Bianco, Julio Cortázar y Felisberto Hernández, por citar a los autores más conocidos.

Con los antecedentes del influjo de la literatura inglesa y la multiculturalidad de países europeos, Argentina es el país hispanoamericano que no sólo tiene manifestaciones espontáneas, en el ámbito de la narrativa fantástica, sino una tradición que ha evolucionado.

Sin embargo, el modo fantástico cultivado en tierras no europeas, aunque se trate de un país culturalmente muy cercano a ese continente, no ha sido cultivado siempre de manera simultánea a los europeos, y ha encontrado aspectos de la cultura local que intencionalmente o no, incorpora, (pensando por ejemplo en personajes de *Sombras suele vestir*, como Carmen y los criados negros). Todo esto es lo que le da características particulares, pues se trata de una literatura de expresión de una cultura con claros orígenes europeos, cosmopolita pero con elementos locales inevitables. Debido a esto, la nueva narrativa fantástica argentina, ha merecido la propuesta de una teoría para su estudio, como es lo neofantástico de Jaime Alazraki, para la narrativa cortazariana, que se mencionó en el capítulo I.

III.4.- Lo neofantástico

Con relación al término “neofantástico” que Jaime Alazraki utiliza para el estudio de la narrativa de Julio Cortázar, hay que precisar que uno de sus fundamentos es el aspecto de lo “fantástico generalizado”, del que habla

²⁸ Reinaldo Laddaga. “Breve ontología de Bianco” en *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. [op. cit.], p. 117

Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, como característica de la literatura fantástica en el siglo XX. En este sentido, lo neofantástico, sería la posibilidad de una percepción de la realidad alterna a la común, y esto lo emparenta incluso con la forma “neobarroca” en el sentido que la emplea Omar Calabrese para un estudio de un modo social, más que artístico. Así, lo fantástico generalizado será una forma de abordar la realidad a partir de una geometría no euclidiana, que Calabrese asocia con lo “fractal”.

Es sabido que, cuando pasamos de una geometría elemental a otra más desarrollada, las distinciones válidas para una desaparecen en la otra. En la geometría afín, por ejemplo, desaparece la noción de longitud y ángulo, y la distinción entre círculo y elipse pierde toda relevancia; en cambio, se mantiene todavía la distinción entre espacio finito e infinito, que desaparece, sin embargo, cuando pasamos a la geometría proyectiva.²⁹

Si bien los elementos de lo neofantástico son muy útiles para la definición de formas de elementos del discurso fantástico del siglo XX, tanto Jaime Alazraki, como el propio Todorov, derivan del “fantástico generalizado” una “metáfora” de la realidad, lo que eventualmente puede llevar al texto a lo simbólico o poético., pero este aspecto simbólico o poético operará de manera singular en cada texto fantástico, por eso lo “neofantástico” es aplicable para textos más actuales. En el caso de *Sombras suele vestir* no funciona así, incluso podría decirse que lo fantástico generalizado sólo se presenta en algunos personajes precisos: el criado Lucas y Raúl Vélez, personajes en donde la “vacilación” entre las posibilidades de existencia de Jacinta (real, espiritual o imaginaria) no existen, y por lo tanto no les generan ningún conflicto, no así con Bernardo Stocker, quien a lo largo del texto será el personaje vacilante, por eso, el más fantástico de todos.

Sin embargo, el texto total que compone la novela corta *Sombras suele vestir*, aparte de mantener una posición más bien de acuerdo con lo fantástico clásico que con lo fantástico generalizado o lo neofantástico, sí proyecta una forma de percepción del mundo diversa, por lo menos ambivalente, y en este sentido puede aproximarse a la teoría de lo neofantástico de Jaime Alazraki.

²⁹ Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 114

No sólo lo fantástico nuevo, sino toda la literatura contemporánea opera a partir de una perspectiva más abierta, desde la cual el escritor abarca un campo más amplio y más complejo, en el cual las categorías de causa y efecto y las leyes de identidad comienza a desdibujarse, y con ellas la límpida y prolija imagen de la realidad tejida en las lanzaderas del silogismo.³⁰

Las aportaciones de la novela de Bianco a la narrativa en lengua española, parten de la forma sintáctica de “diferentes” perspectivas, aunque el texto se mantenga dentro de la teoría de lo fantástico, por la existencia de dos posibles explicaciones.

Dentro de la literatura estrictamente fantástica, hay cuentos que nadie puede no admirar, pero quizá yo prefiero los cuentos que son y no son fantásticos. Los que admiten dos interpretaciones: una racional y otra sobrenatural. Son cuentos que parecen enriquecer el mundo, que hacen que la realidad, como creía Chesterton, sea más extraña que la ficción.³¹

Sombras suele vestir es un texto innovador en el aspecto sintáctico como recurso para la creación de lo fantástico, en este sentido es complejo ubicarlo tanto en lo fantástico clásico, como en lo neofantástico, razón por la que sólo se han señalado los “aspectos” que de alguna manera tienen que ver con lo neofantástico, es decir, los personajes que se insertan en lo fantástico generalizado.

III.5.-Aportación de *Sombras suele vestir*, a la narrativa fantástica hispana e hispanoamericana

La ubicación temporal de la publicación de *Sombras suele vestir*, también determina aspectos de su estructura formal, que de manera particular inciden en el manejo de lo fantástico.

Si bien, existe polémica en torno al influjo de Henry James en José Bianco, hay que considerar que la narrativa de ambos escritores está vinculada por algunas formas, que no necesariamente se interrelacionan por

³⁰ *Ibidem*, p. 31

³¹ José Bianco, “Prólogo” a: *Las ratas-Sombras suele vestir*. [op. cit.], p. 9

influencias entre sí, sino por la propia evolución de la narrativa moderna. Siguiendo la metáfora de Ricardo Piglia³², el texto se sitúa en una suerte de tendencia a la evolución de la forma breve, con aportaciones propias. Habrá que señalar, que la narrativa de José Bianco revoluciona la forma de narrar en español, con la producción de un texto breve.

La narrativa de Henry James, en *The Turn of the Screw*, aún conserva una forma decimonónica de “introducir” un narrador y un contexto previo antes de entrar de lleno en la historia.

The story had held us, round the fire, sufficiently breathless, but except, the obvious remark that it was gruesome, as on Christmas Eve in an old house a strange tale should essentially be, I remember no comment in which such a visitation had fallen on a child.³³

A diferencia, Bianco que entra en frío relatando la separación de Raúl, del lado de Carmen, abriendo así el conflicto general de la historia.

-Lo echaré de menos; lo quiero como a un hijo- dijo doña Carmen.

Le contestaron:

-Sí, usted ha sido muy buena con él. Pero es lo mejor.³⁴

Esto, proyecta en la narrativa de Bianco, una evolución de las formas, que, por lo menos en español, son claramente perceptibles y en este sentido, difiere de James en un aspecto muy importante, tomando como referencia *The Turn of the Screw*.

La forma de la novela corta, por su parte, viene muy bien al modo fantástico, pues propicia en sí misma, el desarrollo de la ambigüedad continua requerido por el modo. Es importante recordar que el acervo universal de la narrativa fantástica se compone por lo general de textos breves, y Bianco desarrolló en la forma de novela corta, la estructura ideal para el modo fantástico en español, es esa quizás, su mayor virtud, el haber aportado a las

³² Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 250

³³ Henry James, *The Turn of the Screw*. Boston-New York, 2004, p. 22 (La historia que contábamos alrededor del fuego, sin aliento, se remarcaba por la excepción de que era obviamente horrible, contada en la época de Navidad en una vieja casa, con un cuento esencialmente extraño, del que no recuerdo que se hiciera algún comentario, semejante al que se hizo respecto a que se trataba de la experiencia funesta de un niño).

³⁴ José Bianco, *op. cit.*, cap. I, p. 53

letras hispánicas, un texto narrativo fantástico, con la mejor innovación de la narrativa, un texto actual en su época, pero que se sigue leyendo con la misma tensión del suspense, que ha requerido siempre el texto fantástico.

Hay que señalar también, y esa es otra de las virtudes del texto fantástico en general, que en Hispanoamérica, ya se ha dicho, no hay una tradición del modo, previa a las producciones del siglo XX, excepto Leopoldo Lugones en Argentina, no hay mayores antecedentes, y en el caso de Bianco se podría decir que la más cercana y mayor influencia es la de Borges, y desde luego, su experiencia como traductor, donde recaerá el atribuido influjo de Henry James.

III.5.1.- El lugar de la narrativa de José Bianco

Al igual que Henry James, José Bianco ha sido revalorado hasta años recientes, es quizá que su obra publicada se caracteriza por breve, pero también de alta calidad. Al igual que James, opta por un procedimiento narrativo innovador, que bien manejado en cualquier lengua dará los resultados de obra maestra (como se ha denominado a *Sombras suele vestir*) y esa es la virtud del texto. Si se lee la versión de *The Turn of the Screw*, de James, traducida al español, perderá parte de la esencia de su lengua original y esta ligera “falta” en la versión traducida es quizá la virtud (para las letras hispánicas), de *Sombras suele vestir*, que a pesar de su naturaleza abierta y breve se percibe como una obra completa, profunda y compleja, una expresión magistral en idioma español, para lectores de habla hispana, es decir, que la obra será comprendida por el lector hispano, sea conocedor de otras lenguas o sólo conocedor de obras narrativas en su propio idioma.

A Monterroso le parecía genial que Bianco hubiera traducido “The Turn of the Screw” que, literalmente es “La vuelta de tuerca”, por “Otra vuelta de tuerca”; esa alteración es ya una lectura del relato de Henry James que lo transformaba, por la mera acción de la palabra “otra”, un cuento sobre fantasmas en una misteriosa y perturbadora profundidad, al menos para los lectores en nuestra lengua.³⁵

El estilo culto y refinado de *Sombras suele vestir*, ocasionalmente podrá conferirla a un texto para lectores con cierta iniciación, sin embargo, el manejo

³⁵ Noé Jitrik, “El lugar de Bianco” en: *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco* [op. cit.], p. 198

de la trama y las posibilidades de lecturas e interpretaciones, la hacen accesible al público de gusto por el suspense. De hecho, el suspense es un elemento determinante, que envuelve la obra de principio a fin y le da incluso la expresión fantástica.

No obstante estas observaciones, *Sombras suele vestir*, como se ha dicho, no tiene la proyección de la obra de Borges y Cortázar, en el ámbito internacional, y es quizá debido a su marcado estilo culto y refinado, sin embargo una mayor proyección le otorgaría el valor de obra ejemplar, entre un público joven, cada vez con mayor acceso a medios de comunicación y por lo tanto expresiones diferentes a las locales en cada país o ciudad. Además, hay que agregar que actualmente la recepción del texto fantástico ha ido en aumento.

Bianco se ha revalorado en Argentina, pero sería mejor proyectarlo en otros países de Hispanoamérica, donde ha crecido el gusto por la narración en modo fantástico. Esto también, podría propiciar una mayor aceptación y gusto por las estéticas clásicas, a menudo relegadas precisamente por las expresiones literarias contemporáneas de gusto por lo grotesco, que sin duda es importante, pero no lo único en el ámbito artístico y literario.

III.5.2.- La narrativa de Bianco en México.

Las relaciones entre Argentina y México, en materia de literatura contemporánea, se podrían precisar exactamente en el tiempo de la publicación de *Sur*, en la que se mantiene relación entre Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Reyes es hacia el exterior, la mayor proyección del escritor completo y cosmopolita, mexicano. Aunque claro, siempre ha habido relación y curiosamente, algunas han sido entre escritores del modo fantástico (o afines a éste), por ejemplo, Julio Cortázar y Amparo Dávila. Cabe mencionar que en el texto *Ficción y reflexión*, en torno a la obra total de Bianco, se cita una crónica de la estancia de Bianco en México, destacando algunos diálogos y peripecias con Elena Garro.

Cuando vuelve a México, Elena Garro escribe artículos donde entrevista a los campesinos y señala valerosamente las infracciones a las leyes agrarias. Alguna vez, en mis cartas, yo he deplorado que una

actitud tan generosa robara tiempo a su quehacer literario. Después he pasado quince días en su casa de Lomas Virreyes. Allí, como en su departamento de París, acuden intelectuales, artistas, diplomáticos, pero también indias “que la han soñado” y delegaciones de campesinos. Durante esos quince días la acompañé tres veces en sus visitas a la cárcel. Al verla actuar en México, he pensado en la necesaria relación que hay entre la vida y la obra de un artista.³⁶

Ficción y reflexión es un texto editado en México, que aparte de la compilación de obra crítica de Bianco, edita también las novela *Sombras suele vestir* y *Las ratas*, también por el Fondo de Cultura Económica ha sido editada *La pérdida del reino*. Fuera de estas ediciones parece no haber otras en México, así que lo que queda es la distribución de su obra, por otras editoriales en México. Para este trabajo se ha tomado la referencia de *Antología de la literatura fantástica*, de la Editorial Sudamericana, debido a que originalmente la novela fue escrita para ser publicada en esta obra, así que aunque se trata de una reedición relativamente reciente, parece ser lo más cercano a la idea original de publicación. Aunque se sabe que la primera edición fue precisamente para la revista *Sur*.

En conclusión, aún falta una mayor valoración de *Sombras suele vestir* y el resto de la obra de José Bianco, por lo que valdría la pena la posibilidad de más ediciones, quizá únicamente de *Sombras suele vestir*, así como existen ediciones en el mercado, de diferentes costos, de *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, por ejemplo. La valoración de *Sombras suele vestir*, debiera ser en tanto que es una obra pensada y escrita en español, aunque contenga referencias a autores ingleses, de ahí que presente diferencias con las versiones en lengua española de *The Turn of Screw*, pues nunca será mejor comprendida una obra, que en la propia lengua del receptor, por más culta que parezca *Sombras suele vestir*.

III.6.-Diferencias entre narrativa fantástica y narrativa de lo sobrenatural

Una de las razones del reconocimiento de la tradición de la narrativa fantástica en Argentina, es que, en Hispanoamérica se han desarrollado expresiones narrativas cercanas al modo fantástico, lo que ha generado confusión y en algunas ocasiones se toman por fantásticos, textos que

³⁶ José Bianco, *Ficción y reflexión*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra firme), 1988, p. 327

pertenececerían más bien al campo de lo que Todorov define como “extraño”, o lo “improbable” del realismo mágico que define Seymour Menton, o bien al ámbito del cuento folklórico y la leyenda popular. En este sentido, *Sombras suele vestir*, es un ejemplo de narración fantástica completa, con las características del modo, que además, como se vio en el apartado anterior, proporciona innovación a la narrativa en el aspecto formal.

El desarrollo del modo fantástico en Argentina y en Hispanoamérica, ocurre, en muchas ocasiones, de manera simultánea a las vanguardias, y a expresiones en la línea de la estética, no sólo del realismo mágico, sino de lo real maravilloso. Esto ocasiona que toda narrativa que aborda el aspecto de lo “sobrenatural” llegue a considerarse fantástica.

En Hispanoamérica, y en particular en la Argentina, la denominación “literatura fantástica” se ha empleado con ambigüedad excesiva. Alguien sugiere que “el primer relato fantástico propiamente dicho es el *Santos Vega*; más ambiciosamente, se nos propone que el remoto poema de Barco Centenera –*La Argentina* (XVII)- constituye un buen comienzo para una historia de la literatura fantástica en la Argentina. Un criterio tan voluble abre las puertas del género a Homero y Shakespeare, a Cervantes y Goethe; permitirá también demostrar que toda la literatura argentina lleva la marca de lo fantástico y que “en la literatura fantástica culmina... la capacidad creadora de los argentinos”. Definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento de maravilla (¿hay acaso alguna que de cierta manera no lo incluya?) es inconducente...³⁷

Esto es lo que ha ocurrido con diferentes expresiones de lo sobrenatural, o la maravilla, como dice Jaime Alazraki. Y precisamente, esto hace necesario definir e identificar un modo como lo fantástico, e incluso, también identificar, variaciones de lo fantástico como lo hace Jaime Alazraki con lo “neofantástico”. Por eso es necesario, distinguir entre formas de expresión de lo sobrenatural que no son necesariamente fantásticas y las que sí lo son.

Se anotaba en párrafos anteriores de este apartado, que en la primera mitad del siglo XX, la literatura fantástica podía confundirse fácilmente con expresiones de las vanguardias, el realismo mágico y lo real maravilloso. Así, puede pensarse en algunos cuentos de María Luisa Bombal, que son expresiones ricas en elementos oníricos, en la novela de Juan Rulfo, *Pedro*

³⁷ Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 15-17

Páramo, donde lo sobrenatural está en el diálogo y desarrollo de una historia en un pueblo de muertos, en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, donde el pueblo en una suerte de animación cuenta la historia que se narra. Todos estos ejemplos contienen elementos sobrenaturales sin ser necesariamente fantásticos, y se han identificado con las vanguardias y con el realismo mágico.

El mayor problema de confusión con lo fantástico viene de décadas más recientes. La difusión de textos a través de publicaciones periódicas, pero sobre todo, a través de Internet, sí ha propiciado mayores confusiones, y ahora el modo fantástico se encuentra cercano, más bien a subgéneros y modos como el terror, el gótico, el policiaco y la ciencia ficción, que son modos o subgéneros, de importante producción en el ámbito de la literatura popular. En este sentido sería importante la mayor publicación de textos como *Sombras suele vestir*, donde el elemento fantástico se maneja con precisión, sin dejar del lado el suspense, que generalmente, busca el lector de textos de terror o de misterio.

III.6.1.- La recepción del texto fantástico en Hispanoamérica

El tiempo de publicación de *Sombras suele vestir* (1941), refiere al propio tiempo de difusión del texto fantástico en otros idiomas, en Hispanoamérica. La producción como tal se podría remontar, considerando el texto moderno, con la intención estética que se conoce en la actualidad, a los cuentos de Leopoldo Lugones a fines del siglo XIX en Argentina. Así que a mediados de siglo XX, comienza la plenitud de producción de texto fantástico en Hispanoamérica, considerando la referencia de escritores argentinos y mexicanos cultivadores de este modo narrativo. Con estos antecedentes, se puede afirmar que *Sombras suele vestir*, es un texto temprano y uno de los de mejor factura que se conocen. Hay que tener en cuenta que aunque la novela se publica en 1941, el discurso que la compone se ubica en los años veinte, de acuerdo con María Luisa Bastos y el propio José Bianco. Sin duda la recepción del texto en el círculo de intelectuales del grupo *Sur* fue positiva, y la recepción entre el público debió serlo en tanto que se realizaron ediciones posteriores de la obra. No obstante, actualmente sigue siendo una obra poco difundida entre

el creciente público de literatura fantástica, considerando publicaciones, reseñas, sitios de internet, etc.

III.6.2.- Los lectores de narrativa fantástica.

La innovación en la narrativa de modo fantástico aún es muy vigente, si bien pueden cambiar eventualmente, las formas de narración, como se ha visto en el caso de *Sombras suele vestir*. Por otra parte, también se ha desarrollado de manera simultánea con la expresión de otras actividades artísticas. Es quizá la naturaleza irreverente o “subversiva” como la llama Rosemary Jackson, lo que ha provocado siempre un gusto por el modo, sobre todo entre generaciones jóvenes, que siguen disfrutando de textos clásicos en la narrativa fantástica se podría afirmar que entre las últimas generaciones, el texto fantástico funciona perfectamente para la motivación al acto mismo de leer, pues se trata de generaciones que han sido más influidas por la imagen que por el signo decodificable que implica el texto escrito.

En este sentido es importante revalorar textos representativos de la narrativa fantástica hispanoamericana. Por eso la importancia de mayor número de publicaciones de este tipo de textos que se mencionó en uno de los primeros apartados de este capítulo.

El incremento de lectores de narrativa fantástica, junto con otras expresiones como el terror, la ciencia ficción, etc. es considerable en las últimas décadas, asimismo la propia producción de textos, sin embargo, es importante el cuidado de la calidad de los textos, en este sentido la publicación electrónica en internet puede ser una arma de dos filos: por un lado la constante y creciente difusión de textos y por lo tanto lectores potenciales, aunque en principio lo sean sólo de modos y subgéneros como los que se han mencionado; pero por otra parte, quizá la provocación de faltas o errores en publicación y producción creciente ocasionando malos lectores-escritores.

Como la inmediatez de los cambios tiende a hacer creer a quien escribe que su destinatario comparte ya los datos contextuales en los que él mismo se encuentra integrado, el dominio de la escritura será cada vez más difícil y los riesgos de equívocos cada vez más numerosos. En el plano semiótico, la capacidad del ordenador para manipular imágenes va sin duda a aumentar su peso en los cambios,

observándose ya una tendencia a conceder un lugar cada vez más importante a las imágenes, iconos y emoticonos.³⁸

Ante esta situación, habría que considerar, una normativa pertinente para la publicación de textos electrónicos, pero por otra parte propiciar y abrir espacios en medios de comunicación y publicación para la difusión del texto de manera escrita. En este sentido, sería propicia la publicación accesible de textos de narrativa fantástica de calidad, desde luego, de escritores hispanoamericanos.

III.6.3.- Actualidad del texto fantástico en Hispanoamérica

Tomando en cuenta que el análisis efectuado en este trabajo, versa sobre un texto narrativo fantástico argentino, cabe preguntarse qué ocurre con la recepción de la narrativa fantástica en el resto de Hispanoamérica en la época contemporánea. Se han señalado ya algunas razones en relación a la asimilación y producción de este tipo de narrativa en este país, pero qué ocurre con la “modernización” y cambios sociales de otros países en el continente.

Hay que señalar que el siglo XX es un tiempo de cambios radicales en diferentes ámbitos para todo el mundo. Es un tiempo en que se apunta a la actual globalización económica desde que en principio se miraba a Europa como el ideal de máxima civilización a partir del desarrollo industrial y el crecimiento capitalista. En el caso de México, se ha pensado siempre en un proyecto de estado-nación moderno, que se pueda integrar y equiparar a las llamadas potencias mundiales europeas. Este aceleramiento en la producción industrial a marchas forzadas y con algunas limitantes políticas, han propiciado la actual etapa de crisis y desencanto social, lo que lleva a la búsqueda de expresión en manifestaciones estéticas y que mejor que la forma siempre subversiva del fantástico, el gótico, la ciencia ficción.

Ahora bien, desde hace ya algunas décadas no se habla sólo de crisis locales, sino que éstas son cada vez más globales, lo que lleva al desencanto social generalizado. En el caso de Hispanoamérica seguramente también en razón de que los antecedentes históricos de cada estado-nación son confusos,

³⁸ José Afonso Furtado. *El papel y el píxel. De lo impreso a lo digital. Continuidades y transformaciones*. Gijón, Asturias: Ediciones Trea, 2007, p. 69

y en algunos casos fatalmente trágicos. Es seguramente por esto, que el incremento de lectores-escritores potenciales de modos narrativos como el fantástico ha ido en aumento. De manera que en Hispanoamérica puede hablarse de una producción de narrativa fantástica muy particular, desde mediados del pasado siglo XX.

En México, actualmente, pueden contarse escritores de texto fantástico de diferentes generaciones, pero hay que notar que la producción de este tipo de textos comienza a partir de mediados de siglo XX, con la publicación de la obra de Francisco Tario, posteriormente y quizá mayormente proyectados en su tiempo fueron Juan José Arreola (aunque no toda su obra sea fantástica), Elena Garro, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas.

Quizá la novela corta de Bianco que ha dado lugar a este trabajo, no sea el ejemplo de la expresión literaria fantástica en su forma más subversiva, pero sin duda, es un texto completo y cuidadosamente trabajado, por eso se le ha atribuido una clara intención estética. Y esta intención estética, habrá que notarlo, ha sido y es determinante en la construcción de textos fantástico, desde sus primeras manifestaciones en Europa, a mediados del siglo XVIII, hasta las mejores creaciones en Hispanoamérica. "... lo fantástico contiene reglas de construcción que le permiten distinguirse de cualquier otro registro estético, por lo tanto es completamente identificable, una vez que se ha ubicado como un sistema textual o literario."³⁹

Sombras suele vestir, es una narración en que el aspecto fantástico está correctamente manejado. Es un texto equilibrado, con los elementos suficientes para producir el efecto fantástico y de suspense que el lector busca en este tipo de expresiones. De ahí que es necesaria su difusión, claro, con ediciones de la calidad suficiente, pues al final, al público receptor, que por algún antecedente se acerca a estos textos, sólo le faltará conocerlo para comprenderlo y valorarlo, de acuerdo con lecturas previas y juicios personales como finalmente sucede con todo texto literario publicado. Lo que se quiere manifestar en este apartado es que la pulcritud y la cultura con que se construyó este texto, no son impedimentos para lograr proyectarlo de manera lo suficientemente atractiva, y

³⁹Omar Alfredo Nieto Arroyo, *op. cit.*, p. 6

así difundirlo entre un mayor público. Pues, la intención estética, determina fundamentalmente, la construcción fantástica en esta novela corta.

CONCLUSIONES

La tarea que se emprendió al desarrollar este trabajo de investigación implicó siempre una dualidad del texto fantástico en la literatura hispánica: por una parte, la base teórica para identificarlo en el *maremágnum* de manifestaciones de lo sobrenatural, que son siempre cercanas a lo fantástico literario, en una cultura diferente de la que se considera por antonomasia como la iniciadora en la producción y proyección de este tipo de literatura, como es la cultura europea y en particular la inglesa; por otra, el valor de la novela *Sombras suele vestir*, como uno de los ejemplos más notables de la producción de texto fantástico en la literatura hispanoamericana.

Con relación a la base teórica para el estudio de lo fantástico literario en general, se concluye que lo apropiado es abordarlo, a partir de lo que Gerard Genette define como „modo’ literario, con toda la interdependencia que implica con el género, pues se explicó por qué el modo fantástico es inherente al género narrativo, y en el caso particular de *Sombras suele vestir*, construido mediante el subgénero novela corta. Para el empleo del concepto de modo en el estudio de lo fantástico, también se retomaron los conceptos teóricos específicamente de lo fantástico, de Rosemary Jackson, Harry Belevan (quien fundamenta varias de sus propuestas en Iréne Bélière), y el propio Tzvetan Todorov, aunque sea él quien sostiene el estudio de lo fantástico literario como un género, pues él mismo, reflexiona sobre la “evanescencia” del género. Pero aquí hay que anotar que el uso del concepto modo es específico de lo fantástico, pues se ha concluido que no es posible estudiarlo con base en su temática, como sucede con manifestaciones literarias como la ciencia ficción, por ejemplo, ya que lo fantástico implica una sintaxis particular, una “construcción” que lo determina como tal, a partir de procedimientos estructurales y estéticos, opuestos a los que maneja la literatura de lo realista, o mejor dicho, de lo verosímil. Y esta construcción es muy notoria, precisamente en obras como *Sombras suele vestir*. Así que a partir de lo anterior se concluye:

Lo fantástico literario procede de una “construcción” sintáctico-semántica que se opone a las formas de la literatura realista. Se basa en la construcción de “posibilidades” de la realidad “diferentes” de las cotidianas, pero no sólo manifiestas en la temática, sino también en la construcción de personajes, a partir de sus acciones que determinan el texto, así como de las “perspectivas” y / o “puntos de vista” sintácticos que se imbrican dentro del texto.

En tanto, lo fantástico, más que como un género (o subgénero), que maneja determinada temática, se entiende como un modo, un estado entre lo estético-literario y lo antropológico-filosófico de la psicología y sintaxis (entendida como el orden del mundo y la realidad), del individuo, considerando la teoría de Julia Kristeva para la evolución de los géneros narrativos modernos y la teoría de Rosemary Jackson para lo fantástico literario. De tal manera que conferir lo fantástico a la categoría de modo no implica descartarlo de los géneros (que son inherentes al modo) y mucho menos minimizarlo, antes bien, reconocer su particularidad como manifestación literaria, muy propia de la cultura moderna y posmoderna occidental.

La intención estética es fundamental en la construcción del texto fantástico literario, considerando sus antecedentes culturales, en la sociedad moderna occidental, de aspiraciones al racionalismo para la conformación de un mundo civilizado y ordenado, y considerando también que precisamente por esta característica, se trata de un modo literario que se emprende con plena consciencia de la implicación estética y social en el texto literario, es decir, que se trata de textos con una “intención” estética, que por lo general será de “ruptura”, como ya ha ocurrido en etapas incluso más antiguas, en la historia de la literatura.

Ahora bien, el estudio de *Sombras suele vestir*, como un ejemplo de lo fantástico literario en la literatura hispanoamericana, era necesario para la valoración de la recepción de este tipo de manifestaciones literarias, fuera de Europa.

Si bien es verdad, que el trabajo versó en torno a una de las literaturas más europeizadas en Hispanoamérica, y por lo tanto es posible que falten aspectos de la relación entre la literatura de lo sobrenatural y la de lo fantástico

(muy importante en Hispanoamérica), el objetivo era valorar la importancia de una obra que se manifiesta como uno de los mejores ejemplos de la producción de texto fantástico hispanoamericano y que no tiene la misma proyección que la de otros autores de este continente.

La valoración de *Sombras suele vestir*, parte de que es una obra que pertenece a la literatura de un área geográfica en la que hay inquietud por el texto fantástico, y no obstante, se ha difundido poco en comparación con otras manifestaciones del modo, sin duda de alto valor literario, pero que en muchos de los casos son traducciones, en su mayoría de literatura inglesa.

El análisis de *Sombras suele vestir*, permite valorarla como una obra culta, de un impecable manejo de lenguaje, y en este sentido quizá radique la ambivalencia que tiene: es culta y es fantástica, es decir, subversiva en el sentido de ruptura con la innovación de formas (en este caso sintácticas), y podría ser (pero habría que tener la fundamentación de un estudio de recepción social que aquí no se realizó), pero no puede afirmarse, ocasión de que se cuente con pocas ediciones en México y otros países hispanoamericanos.

La valoración de la obra como un ejemplo notable de la narrativa fantástica hispanoamericana, abre la reflexión en torno a la necesidad de una mayor difusión del texto fantástico de manera accesible, pero también de la lectura crítica de este tipo de manifestación literaria. Y en relación a esto último, también es importante señalar que los estudios en torno a la naturaleza y evolución de lo fantástico en la literatura siguen vigentes y no sólo eso, sino que se diversifican en tanto se diversifica el modo, de acuerdo con su propia evolución, en este sentido el trabajo teórico se abre y quedan aún varias interrogantes por resolver, como son: la imbricación del realismo mágico con lo fantástico en las literaturas hispanoamericanas, las convergencias y divergencias entre lo fantástico y el realismo maravilloso, así como otras manifestaciones de lo sobrenatural, y desde luego el curso que ha seguido el modo fantástico en las literaturas hispanoamericanas.

BIBLIOGRAFÍA

AFONSO FURTADO, José. *El papel y el píxel. De lo impreso a lo digital: continuidades y transformaciones*. Asturias: Ediciones Trea, 2007

ÁINSA, Fernando. *De la edad de oro a el dorado. Génesis del discurso utópico americano*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1992

ALAZRAKI, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico? En *Teorías de lo fantástico*. Roas, David (comp.) Arco Libros, Serie: Lecturas, Madrid, 2001

AMÍCOLA, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora (col. Tesis / Ensayo), 2003.

BALDERSTON, Daniel (comp.) *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Rosario, Argentina. Beatriz Viterbo Editora (Biblioteca Tesis/Ensayo), 2006.

BALLESTEROS, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1998.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media Fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. José Luis Checa (trad.) Madrid: Cátedra (ensayos), 1987.

BARTHES, Roland, “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato*, Tlahuapan, Puebla, Premiá (La red de Jonás), 8ª ed. 1991.

BASTIDE, Roger. *El sueño, el trance y la locura*. José Castelló (trad.). Buenos Aires: Amorruru, 1972

BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama (col. Argumentos) 1976.

BIANCO, José. “Prólogo” a: *Las ratas-Sombras suele vestir*, Buenos Aires: Emecé (Cruz del Sur), 2004

BIANCO, José. “Sombras suele vestir” en: *Antología de la literatura fantástica*. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (comps.) Buenos Aires: Editorial Sudamericana (Colección Diamante), 16ª ed. Especial, 1999

BIANCO, José. *Ficción y reflexión*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1988

BUSTILLO, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila eds. Latinoamericana, 2ª ed. 1996.

CALABRESE, Omar. Ana Giordano (trad.) Madrid: Cátedra (signo e imagen), 1987.

FERNÁNDEZ, Teodosio, “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica” en: *Teorías de lo fantástico*. Roas, David (comp.) Arco Libro, Serie: Lecturas, Madrid, 2001

GENETTE, Gérard. “Géneros, tipos, modos” en: *Teoría de los géneros literarios*. Miguel A. Gallardo (comp.) Madrid: Arco Libros (Lecturas), 1988.

GREIMAS, Algirdas Julien y Jaques Fontanielle, *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores (trad.), México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Lingüística y teoría literaria) 1994

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semántica estructural*. Alfredo de la Fuente (trad.), Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica III, Manuales, 27), 1971

HERRERO CECILIA, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico. (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Monografías), 2000

JACKSON, Rosemary. *Fantasy the Literature of Subversion*. London-New York, 1988

JACKSON, Rosie. “Lo oculto de la cultura” en *Teorías de lo fantástico*. Roas, David (comp.) Arco Libros, Serie: Lecturas, Madrid, 2001

JAMES, Henry. *The Turn of the Screw*. Boston-New York, 2004

KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. Jordi Llovet (trad.) Barcelona, Lumen. (Palabra en el tiempo, 108), 1974

KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1*. José Martín Aranciba (trad.). Caracas-Madrid: Editorial Fundamentos (col. Espiral) 2ª ed. 1981.

KRÖMER, Wolfram. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Juan Conde (trad.) Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 293) 1979.

MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1998

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial (Universidad, textos), 2001

PABST, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Rafael de la Vega (trad.) Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 179), 1972

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Ediciones cirstiandad (serie: libros Europa), 1987

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Elvio Gandolfo (trad.) Buenos Aires, Paidós, 2006

TODOROV, Tzvetan. *Poética estructuralista*, Ricardo Potchar (trad.), Madrid: Losada, 2004.