

**De la *maravilla-ficción de fantasía* al *surrealismo fantástico*:  
una nueva genología  
– ilustrada en la narrativa mexicana, 1900-1999**

by Gerardo Barajas-Garrido

Thesis supervisor: Juan Guillermo Renart  
Department of Modern Languages and Literatures  
Faculty of Arts  
University of Ottawa

Thesis submitted to  
the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies  
in partial fulfillment of the requirements  
for the PhD degree in Spanish

# Índice

<b>Índice</b>	ii
<b>Advertencia sobre el estilo</b>	vii
<b>Introducción</b>	1
<b>I – Fantasía, lo fantástico y la realidad</b>	
1. Definiciones de la fantasía, lo fantástico y sus subgéneros	12
1.1 Anotaciones aclaratorias	17
2. La fantasía y lo fantástico	22
2.1 La fantasía	29
2.2 Lo fantástico	38
3. La relación de la fantasía y lo fantástico con la realidad	41
4. Subgéneros de la fantasía y lo fantástico	56
4.1 Magia, milagro y maravilla	56
4.2 La maravilla-ficción	68
4.2.1 Los elementos esenciales	68
4.2.2 Tensión y libertad	79
4.2.2 a Efecto fantástico	82
4.2.2 b Realismo mágico o maravilloso	85
4.3 Ciencia	89
4.4 Ciencia y magia	93
4.5 La ciencia-ficción	97
4.6 ¿Maravilla-ficción o Ciencia-ficción?	103

4.6.1	¿Cómo determinar si un texto es de ciencia-ficción?	103
4.6.2	¿En qué momento nació la ciencia-ficción?	109
4.6.3	Las definiciones aquí propuestas y la elucidación de la polémica	113
4.7	El surrealismo	114
5.	Génesis de un cuerpo de definiciones	120
6.	La fantasía y lo fantástico: conceptos en diálogo	123
6.1	Tzvetan Todorov	124
6.2	Antonio Risco	133
6.3	Rosemary Jackson, J. R. R. Tolkien, Eric S. Rabkin	136
6.4	Irelema Chiampi, Rosemary Jackson, Jaime Alazraki, Ana María Morales, Julio Rodríguez-Luis	143
6.5	Kingsley Amis, Brian Aldiss, Darko Suvin, Ramón López Castro	152
6.6	André Breton, David Lodge	159
7.	La utopía, la alegoría y narraciones potencialmente semejantes	161

## **II – Arquetipos**

1.	El acercamiento arquetípico. Definiciones	165
1.1	Northrop Frye	167
1.2	Carl Gustav Jung	170
2.	Concepto empleado y arquetipos a estudiar	173
2.1	El héroe	176
2.2	El sabio	182
2.3	El monstruo	186

2.4 El protagonista	190
2.5 El antagonista	194

### **III – Narratología**

1. El acercamiento narratológico	198
1.1 Wayne C. Booth	199
1.2 Boris Uspensky	201
1.3 Gérard Genette	203
1.4 Roger Fowler	206
1.5 Susan Sniader Lanser	208
1.6 Juan Guillermo Renart	212
2. Advertencia metodológica	215

### **IV – Contexto histórico y corpus**

1. Breve visita a la fantasía y lo fantástico en México	217
1.1 Trayectoria de lo fantástico y de la fantasía en las letras mexicanas	218
1.2 Las tres últimas etapas	221
1.2.1 Tercera etapa	222
1.2.2 Cuarta etapa	224
1.2.3 Quinta etapa	226
2. Corpus de la presente tesis	228
2.1 Amado Nervo: “El castillo de lo inconsciente”	230
2.2 Carlos Fuentes: “Chac Mool”	231

2.3 Gerardo Horacio Porcayo Villalobos: “Bastión de oscuridad”	232
2.4 Jaime Alfonso Martínez Sandoval: <u>El Club de la Salamandra</u>	234
2.5 Verónica Murguía: <u>El fuego verde</u>	238

## V – Análisis del corpus

1. Nota introductoria	244
2. Localización de los textos del corpus en el continuum genérico y subgenérico de la fantasía y lo fantástico	245
2.1 “El castillo de lo inconsciente”	245
2.2 “Chac Mool”	246
2.3 “Bastión de oscuridad”	247
2.4 El Club de la Salamandra	247
2.5 El fuego verde	248
3. Análisis del corpus	249
3.1 “El castillo de lo inconsciente”	
3.1.1 El héroe y el protagonista	249
3.1.2 El antagonista	253
3.1.3 El sabio	257
3.1.4 El monstruo	260
3.2 “Chac Mool”	
3.2.1 El héroe y el protagonista	262
3.2.2 El antagonista	266
3.2.3 El sabio	271

3.2.4	El monstruo	274
3.3	“Bastión de oscuridad”	
3.3.1	El héroe y el protagonista	276
3.3.2	El antagonista	281
3.3.3	El sabio	283
3.3.4	El monstruo	287
3.4	El Club de la Salamandra	
3.4.1	El héroe y el protagonista	290
3.4.2	El antagonista	295
3.4.3	El sabio	297
3.4.4	El monstruo	300
3.5	El fuego verde	
3.5.1	El héroe y el protagonista	303
3.5.2	El antagonista	306
3.5.3	El sabio	309
3.5.4	El monstruo	311
	<b>Conclusión</b>	315
	<b>Bibliografía</b>	323

### **Advertencia sobre el estilo**

El estilo de la presente tesis sigue las normas de la última edición (la séptima) del MLA Handbook for Writers of Research Papers. En los siguientes casos, sin embargo, he creído más apropiado seguir otras normas:

- a) Tanto en las citas en el texto como en la bibliografía, subrayo los títulos de libros.
- b) En las citas, prefiero colocar las comas y los puntos después de las comillas.
- c) Cuando se da el caso, el numeral en el texto que indica la existencia de una nota a pie de página aparece antes de una coma o de un punto.
- d) Las notas a pie de página figuran a espacio seguido y, cuando hay un punto y aparte dentro de alguna de éstas, dejo una sangría de siete espacios.
- e) El tamaño de letra de las notas a pie de página es 10.
- f) De ser necesario, si una palabra al final del renglón no cabe completa, se emplea el guión para separarla y que ésta continúe, así, en el siguiente renglón.

Siendo la Universidad de Ottawa un instituto bilingüe (inglés-francés), y la presente tesis un estudio para su programa de Español, del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de dicha universidad, los títulos y citas de las obras literarias y teóricas aparecen en su lengua de origen dado que la gran mayoría son textos en inglés, francés o español. En cuanto a obras en otros idiomas, he seguido la misma norma; sin embargo, a excepción de una cita y un título en italiano, se proporciona su traducción en una nota a pie de página.

En el texto se ha indicado la fecha de publicación únicamente de las obras artísticas y no de las teóricas.

# Introducción

De niño querías alcanzar una estrella  
y ahora te conformas con un televisor...  
– *Anónimo*

El epígrafe precedente no surge de texto filosófico alguno sino de los bloques de un muro perdido entre las calles de la tumultuosa y ecléctica ciudad de México de finales del siglo XX. Se mostraba como un “graffiti” enfrente de las puertas del INHUMYC<sup>1</sup>, el recinto en donde cursé mi secundaria y preparatoria. “Tras los puntos suspensivos, una calavera sostenía un cigarro encendido cuyo humo se desvanecía entre las grietas de los tabiques de duro adobe. Siempre me he preguntado quién lo habría escrito. El muro fue derribado, pero su mensaje se me ha quedado grabado profundamente” (Barajas-Garrido, “Charly” 38)<sup>2</sup>. Estas palabras e imágenes plasmadas por un desconocido en esa pared ahora olvidada son una clara denuncia de la posible banalización y manipulación de los sueños en manos de los medios masivos de comunicación, así como una hermosa alabanza a la madre de la fantasía y lo fantástico: la imaginación. Esta frase expresa su inmenso e inigualable poder y esplendor. Ella nos puede llevar a las estrellas, o a bosques o valles o montañas, pletóricos de encantamientos y belleza, ya que abre portales a otros mundos, otras realidades capaces de dejar a sus lectores boquiabiertos y que llenan de emoción, de arrobamiento, a veces de temor, a quien se permite seducir por su magia, su misterio, su misticismo y su profunda capacidad para expresar los aspectos más profundos de aquello que significa ser humano. Llega incluso a asomarse a lo que podría ser sobrehumano. De ahí mi inconmensurable

---

<sup>1</sup> Instituto de Humanidades y Ciencias (INHUMYC).

<sup>2</sup> Esta cita proviene de mi ensayo “Charly García y las dictaduras en Argentina”, en el cual empleo esta frase para referirme a la enorme capacidad que unas palabras, y por ende el rock, tienen de incrustarse en quien las recibe cuando éstas reflejan los sucesos acaecidos en la sociedad en la que se desenvuelve un individuo, cuando se erigen como un discurso contestario contra la opresión.

cariño por la literatura de la fantasía y de lo fantástico, donde la imaginación vive en libertad plena.

La expresión artística de la fantasía y de lo fantástico siempre me ha cautivado profundamente; ha sido para mí una fuente de liberación, gozo y creatividad sin límites. En cuanto comencé a hablar, mundos, seres y eventos maravillosos me han arrebatado a encuentros memorables, a sueños de inigualable belleza, gracias a las historias que me fueron relatadas en mi infancia. Luego, desde el momento en que aprendí a leer y escribir, en el primer grado de la escuela primaria, devoré cuentos y relatos de esta clase de literatura. He leído muchos desde esos días.

En la década del ochenta del siglo pasado (la de mi niñez y adolescencia), la literatura de fantasía y de lo fantástico que se podía encontrar en el Distrito Federal de México provenía en su gran mayoría de autores norteamericanos e ingleses traducidos al español: J. R. R. Tolkien, Robert E. Howard, Ursula K. Le Guin, Ray Bradbury e Isaac Asimov son sólo algunos nombres. Esto conllevó ciertas consecuencias en mis estudios: en primer lugar, mi licenciatura y mi primera maestría las realicé en literatura inglesa, siendo mi tesina<sup>3</sup> de maestría un estudio sobre The Lord of the Rings (1954-1955) de Tolkien. No abandoné, pese a esto, la literatura hispana, y en ésta hallé algunos relatos de fantasía y numerosos de lo fantástico; Verónica Murguía, Gabriel Trujillo Muñoz, Hugo Hiriart, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gustavo Adolfo Bécquer, Alejo Carpentier, Blanca Martínez o Gerardo Horacio Porcayo Villalobos son sólo unos cuantos de los muchos autores en los que continué mi exploración de la literatura de fantasía y de lo fantástico. Esto me llevó a hacer una segunda maestría en literatura hispánica, cuya tesina consistió en un análisis narratológico de El fuego verde (1999) de Murguía, autora mexicana.

---

<sup>3</sup> Publicada en los números 42 y 43 de Mallorn: The Journal of the Tolkien Society, y reimpressa, su primera parte, en el número 152 de Children's Literature Review.

En la lectura de la novela de Murguía y en un gran número de otras obras de fantasía y de lo fantástico mexicanas, comprobé la recurrente presencia y la central relevancia semiósica de numerosos arquetipos<sup>4</sup>. Cinco son los que llamaron principalmente mi atención: el héroe, el protagonista, el antagonista, el sabio y el monstruo<sup>5</sup>. La interacción entre sí, así como con su entorno natural y cultural, tenía una función ostensible en el desarrollo de la trama. Más significativo aun – y especialmente si a la luz de un acercamiento arquetípico al texto se agregaba la proveniente de un análisis narratológico –, esa interacción revelaba su función decisiva en la expresión de la visión del mundo o postura ideológica de las diversas voces autoriales, narradores, personajes, y del texto en su conjunto; incluso la ausencia de determinado arquetipo podía tener una importante función semiósica en cierta obra. Además, los arquetipos constituían un vínculo estructural relevante entre las obras donde se encontraban, fueran éstas contemporáneas o – en proyección histórica – pasadas o futuras. Con la intención de explorar estas experiencias e indagar los planteamientos concernientes decidí, pues, continuar mis estudios y hacer un doctorado en literatura hispanoamericana.

La fantasía y lo fantástico... Se les puede hallar en tantas partes... En un cuento para niños, una novela para adultos, una obra de teatro, una película... Pensar en una sociedad en la que no existan relatos donde aparezcan seres, lugares o eventos capaces de liberarse del yugo de las leyes naturales del mundo conocido por quienes leen o escuchan a quien narra una historia es tan ilógico como concebir un ser humano sin corazón. Ya sea que estos entes o sucesos se consideren fantasía o algo real – como se verá en la tercera sección del capítulo primero –, toda sociedad tiene y ha tenido narraciones de esta índole que embelesan a sus audiencias y dotan de sueños e

---

<sup>4</sup> La noción de arquetipo se explora detenidamente en la primera parte de la segunda sección del capítulo segundo.

<sup>5</sup> La presencia de estos cinco arquetipos, así como de otros más, no se limita en ningún modo tan sólo a la literatura de fantasía o de lo fantástico. Al contrario, éstos pueden encontrarse en toda creación literaria. Lo que aquí destaco es su gran importancia en la clase de literatura que me concierne.

inspiración a la imaginación del ser humano. La presente tesis doctoral se propone, pues, estudiar la literatura de fantasía y de lo fantástico con el fin de identificarla y entenderla más a fondo; y con tal objetivo mi investigación busca, así, proponer una nueva genología de esta clase de literatura.

Esta nueva genología se hace necesaria ya a partir de los dos conceptos más amplios, más genéricos: la fantasía y lo fantástico. En efecto, muy superficialmente, se puede creer – y de hecho parece a veces creerse – que la fantasía y lo fantástico son sinónimos, mas dicha idea se encuentra lejos de ser correcta. Un estudio atento de las obras artísticas – ya sea en el campo de la literatura, el teatro, el cine o emisiones televisivas – que pertenecen a uno u otro género saca a la luz características propias de la fantasía y de lo fantástico que permiten distinguirlos entre sí con claridad. (He de aclarar que, tanto con el fin de ilustrar los conceptos sugeridos en mi investigación como con el de hacer explícitos cada uno de los géneros en cuestión, así como sus subgéneros, no sólo utilizo ejemplos tomados de la literatura sino también del cine). Ciertamente la fantasía y lo fantástico ocupan espacios contiguos y comparten una misma frontera que los divide entre sí, una región entre los dos que es, evidentemente, porosa e incierta. Sin embargo, en cuanto uno se aleja de esa frontera y avanza, o bien hacia el interior de la fantasía, o bien, en sentido contrario, hacia el centro de lo fantástico, se hace indudable que tanto un género como el otro poseen propiedades particulares y distintas que conviene considerar a una nueva luz.

Bajo esa consideración se impone, en primer lugar, una comprobación fundamental que no siempre se tiene en cuenta: aunque los dos géneros antedichos mantienen una estrecha relación con el concepto de realidad que cada lector posee, la forma en la que cada uno se relaciona con lo considerado como real es diferente. En tanto lo fantástico guarda un entorno prácticamente idéntico a aquél proporcionado por la realidad, una distancia cercana a ella, la fantasía es ca-

paz de llegar a territorios más alejados. Así pues, los conceptos de fantasía y de lo fantástico que he de sugerir hacen uso no sólo de la noción de la realidad sino también de la postura del individuo frente a la misma. Es así, entonces, que propongo una nueva definición para ambos géneros que tiene en cuenta este factor<sup>6</sup>. Postulo, pragmáticamente y en relación a lo considerado como real, que es el lector quien, en último término, determina dichos conceptos. La idea de realidad, por cierto, depende intrínsecamente de una sociedad determinada, es un constructo de esa sociedad, pero ésta, a su vez, está en constante interacción con las experiencias personales de los sujetos que la componen: éstos son condicionados por ella, mas también contribuyen a formarla y transformarla permanentemente. Y es, en última instancia, el individuo lector quien lleva a la lectura de cada texto, para considerarlo o no de fantasía, o fantástico, su propia noción de realidad, profundamente enraizada en sus experiencias personales. Y si es, como yo, un ávido lector de esta clase de literatura, lleva también su real experiencia de ella. Es por eso que me he permitido, en la introducción a esta investigación, aludir a mis experiencias personales – *reales, vivenciales* – de la literatura de fantasía y de lo fantástico.

Debido a que en el siglo XX la fantasía y lo fantástico están tan presentes en el arte a un nivel internacional y que esta clase de literatura ha tenido un vigoroso florecimiento en dicha centuria – especialmente a partir de su segunda mitad – y en lo que va del siglo XXI, con obras de una riqueza y profundidad notables, y que, además, en las letras mexicanas del siglo XX esta literatura ha sido poco estudiada, utilizo algunos textos de fantasía y de lo fantástico de esta época escritos por autores mexicanos para ilustrar la genología que propongo en la presente investigación. Además de esta razón, la selección de mi corpus en específico también se debe a la presencia, o significativa ausencia, de los cinco arquetipos antes mencionados en las obras que lo

---

<sup>6</sup> La noción de género aquí presupuesta es la general para las artes que da, en su quinta acepción, la Real Academia Española: “cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y contenido” (“Género”). En el primer capítulo, sección 1, trato este concepto más detenidamente.

conforman, ya que en esta clase de literatura estos, tal vez, sean los arquetipos más utilizados (las razones de la selección de mi corpus se explican más detenidamente en el capítulo cuarto: primera parte de la segunda sección). Se ha hecho necesario, así pues, trazar la trayectoria de esta clase de literatura en la producción literaria de México. Esto ayuda, también, a ubicar cada una de las obras que empleo en su etapa cultural correspondiente, así como a conocer el contexto histórico en el que cada una es producida. Ha de añadirse que elegir dicha época y dicho país como un representante serio de ambos géneros literarios también obedece al hecho de que a partir de la década del ochenta, y actualmente en los albores del siglo veintiuno, esta nación se encuentra produciendo un mayor número de obras literarias de esta índole por autores que han alcanzado un creciente reconocimiento nacional e internacional. Además, en los textos de estos autores se encuentra palpable la influencia de escritores de ambos géneros provenientes de Norteamérica o de Europa – en donde la literatura de esta clase goza de una mayor visibilidad y prestigio que en América Latina –, cuyas obras han tenido una influencia y repercusión mundial. Claros ejemplos son los escritos de Jules Verne, Isaac Asimov, H. G. Wells, o J. R. R. Tolkien. Las creaciones de estos autores de fantasía y de lo fantástico se han extendido por todo el mundo, traducido a muchísimas lenguas y adaptado a espacios otros que el literario, tales como lo son los del teatro y el cine. The Lord of the Rings, por citar un ejemplo, ha dejado su impronta inclusive en la esfera musical, en géneros tan variados como el rock, el *heavy metal*, la ópera<sup>7</sup>, composiciones orquestales o el ensamble musical. No sería de extrañar que compartiera semejante destino, en un futuro no lejano, la producción mexicana de esta clase de literatura.

Tratándose de obras literarias se hace necesario, además, tener en cuenta que tal clase de obra constituye un sistema u organismo semiósico que expresa, centralmente, una o varias ideo-

---

<sup>7</sup> También existe una ópera de Adam Klein, Leithian, basada en otra obra del mismo autor: The Silmarillion; libro que – gracias a Christopher Tolkien y al autor canadiense Guy Gavriel Kay – reúne los escritos de la mitología creada por J. R. R. Tolkien, en los cuales éste basa su obra maestra: The Lord of the Rings.

logías o visiones del mundo, mediante la narración. Así pues, me decanto por un tratamiento de los escritos de mi corpus que busca dejarles hablar por sí mismos en su expresión de las ideologías de sus voces autoriales, de sus narradores, de sus personajes más relevantes, encarnadores de arquetipos, y, en suma, de cada una de estas piezas de arte considerada como un todo. Busco así respetar el texto y no imponerle – en la medida de lo posible – una ideología externa. Para llevar a cabo dicha empresa hago uso de tres acercamientos que indagan en la esencia misma de la expresión literaria de visión del mundo o postura ideológica: la crítica arquetípica, la narratología, y la teoría de la fantasía y lo fantástico. Me referí antes a la recurrente presencia de cinco arquetipos que tenían una función decisiva en la realización de dicha expresión en esta clase de literatura. Así, la crítica arquetípica me permite explorar la manera en la que el empleo de arquetipos contribuye a manifestar, y posiblemente aprobar o censurar, la ideología o visión del mundo de voces autoriales, narradores, personajes y el texto en su conjunto. Aplicando la narratología, examino la estructura y funcionamiento de los diversos elementos narrativos de los que el texto hace uso, con el fin de desentrañar los mismos efectos de expresión, y posible aprobación o censura, de postura ideológica que tales elementos vehiculan. La nueva genología que propongo, no sólo me abre la posibilidad de clasificar cada una de las obras de mi corpus dentro de un marco teórico específico conforme a definiciones claras para las nociones de fantasía, de lo fantástico, y de cada uno de sus subgéneros; también me ayuda, asimismo, a explorar la manera en la que una o varias posturas ideológicas o visiones del mundo se manifiestan, y posiblemente sean aprobadas o censuradas, ya que el género literario mismo, así como el subgénero, puede ser utilizado para expresar ideología. Completa, pues, el estudio específicamente literario de mi corpus que efectúan el acercamiento arquetípico y el narratológico.

La presente investigación consta de cinco capítulos, de los cuales el primero se divide en siete secciones. Se presenta en la primera sección una nueva genología de la fantasía y lo fantástico, para lo cual se proponen nuevas definiciones de fantasía, lo fantástico y cada uno de los subgéneros que he de introducir: la maravilla-ficción de fantasía, la maravilla-ficción fantástica, la ciencia-ficción de fantasía, la ciencia-ficción fantástica, el surrealismo de fantasía y el surrealismo fantástico. Luego se explican más en profundidad, en la segunda sección, los conceptos de fantasía y de lo fantástico elaborados en la sección anterior. Dado que es imposible abordar el tema de la fantasía y el de lo fantástico sin hacer alusión a la noción de realidad y su papel en relación a estos géneros, se explora brevemente, en la tercera sección, la relación que existe entre la realidad y esta clase de literatura. Se hace esto necesario, no sólo para definir las fronteras de dichos géneros, ya sea con respecto a la realidad o a la que se traza entre ambos, sino también para esclarecer y determinar las cualidades de cada uno de ellos. A continuación se profundiza, en la cuarta sección, en los tres grandes subgéneros de la fantasía y de lo fantástico: la maravilla-ficción, la ciencia-ficción y el surrealismo. Para ahondar en estos subgéneros se estudian, de forma breve, el concepto de magia, cotejándolo con los de milagro y maravilla, y el de ciencia; no sólo permite ello explorar estos subgéneros más en profundidad sino también precisar las características que diferencian la magia de la ciencia, así como la maravilla-ficción de la ciencia-ficción, ya sean de fantasía o fantásticas, y estos cuatro subgéneros de los del surrealismo de fantasía y fantástico. Se expone, en la quinta sección, la senda que me llevó a elucidar la fantasía y lo fantástico, así como sus subgéneros, de la manera en la que se conciben en el presente trabajo. Se ponen luego en diálogo mis definiciones aquí propuestas con las de otros críticos, no sólo para ubicar las mías dentro del inmenso árbol teórico de la fantasía y lo fantástico, sino también para ver las principales similitudes, convergencias y diferencias con las propuestas de otros in-

investigadores de la materia. A ello se dedica la sexta sección; en la séptima se tratan brevemente algunos de los distintos tipos de narraciones, tales como la utopía y la alegoría, que se posicionan, según sean sus características, dentro de los subgéneros de la fantasía o de lo fantástico.

Importa destacar la necesidad de que el estudio genológico se realice – como se hace en este trabajo – en referencia al marco literario internacional, no al mexicano exclusivamente, por más de una razón. La más obvia es que tanto los orígenes como las obras maestras de los géneros y subgéneros examinados se encuentran en literaturas de naciones diferentes. Obvios también son los profundos influjos – aludidos con anterioridad – de los maestros extranjeros en la literatura mexicana de fantasía y fantástica. Pobre por tanto sería una genología – una teoría – de estos géneros aislada en una producción nacional exclusivamente. También cabe destacar que, aunque en este estudio me centro en la fantasía y en lo fantástico como géneros literarios, esto no implica en ningún modo que lo expuesto en estas páginas sea aplicable únicamente a textos escritos. Todo lo contrario, mi intención es que los resultados de esta investigación no sean de utilidad tan sólo a los estudios literarios sino que puedan ser empleados para el análisis de esferas artísticas de otra índole, tales como la teatral o la cinematográfica.

Los dos capítulos siguientes de mi investigación son más breves por su carácter predominantemente expositivo de ideas incorporadas a mi metodología, más que de elaboración de mis propias ideas para el marco teórico. De semejante brevedad está también dotado el capítulo cuarto por su carácter de panorama histórico. Se dedica el segundo capítulo al acercamiento arquetípico. Se exponen ante todo, en la primera sección, las ideas de Northrop Frye y de Carl Gustav Jung acerca de los arquetipos. Se establece después, en la segunda sección, el concepto de arquetipo que empleo en mi investigación, así como los conceptos de los cinco arquetipos que estudio en las obras de mi corpus: el héroe, el protagonista, el antagonista, el sabio y el monstruo.

El tercer capítulo se dedica al enfoque narratológico, y también consta de dos secciones, de las cuales en la primera se presentan las aportaciones teóricas de algunos de los principales críticos de la narratología que me son de utilidad en el análisis de las obras de mi corpus. En la segunda sección – sumamente breve – aclaro el orden metodológico a seguir.

El cuarto capítulo tiene una función contextualizadora. La primera sección es una visita a la trayectoria que la fantasía y lo fantástico han tenido en las letras mexicanas. Aquí propongo una cronología para lo fantástico en México, la cual también funcionará, hasta que se lleven a cabo los estudios correspondientes, como cronología provisional para la fantasía en dicho país. Se ubican, en la segunda sección, cada una de las narraciones de mi corpus dentro de la trayectoria de esta clase de literatura en México, y – tras una sucinta presentación de sus autores – se ofrece una síntesis de dichos textos con el fin de introducir a los lectores en la historia y temática de los mismos.

El quinto y último capítulo consiste en un estudio literario – genológico, arquetípico, y narratológico – de las obras de mi corpus con el fin de ilustrar mi propuesta genológica dentro de una perspectiva literaria de ellas. Tras una breve nota introductoria en la primera sección, se explican, en la segunda sección, las razones por las cuales cada obra seleccionada pertenece a un género y subgénero determinados, o a una combinación de más de uno de éstos. El estudio genológico y, genéricamente, literario de cada obra se agrupa, en la tercera sección, en torno a cada arquetipo. Nótese que los arquetipos del héroe y del protagonista se examinan en un mismo segmento por recaer el segundo, en varias ocasiones, en el mismo personaje que encarna al héroe, y también por haber ausencia de héroe en dos de las historias del corpus. Así, en el primer apartado de la tercera sección se estudia “El castillo de lo inconsciente” de Amado Nervo, en cuyo primer segmento se exploran los arquetipos del héroe y del protagonista. En el segundo segmento se es-

tudia el arquetipo del antagonista, el del sabio en el tercero y el del monstruo en el cuarto. Para el análisis del resto del corpus se sigue el mismo patrón. El análisis de los arquetipos y su interacción sigue en cada obra un orden establecido, a saber: Se identifican, en primer lugar, las características del personaje que lo hacen una encarnación cabal del arquetipo en cuestión. Se explora, en segundo lugar, la ideología de la voz autorial, del narrador o de personajes de mayor relevancia en la obra, así como las consecuencias que la expresión de dichas visiones del mundo, coordinadas y jerarquizadas por la voz autorial, tiene en la construcción, elaboración y desarrollo de la obra analizada. Aclárese que, siendo la voz autorial quien orquesta la creación de todo el texto literario, la expresión de su ideología se explora detenidamente en todas las obras, pero, para evitar la repetición, no se lo hace en cada uno de los segmentos de cada apartado sino tan sólo en aquellos en los que resulta más pertinente para la elucidación del funcionamiento de dicha expresión. Por lo mismo, en más de una ocasión se analizan conjuntamente tanto la ideología de la voz autorial como la de un personaje, a causa de su particular vinculación funcional. En un tercero y último lugar, se explora la contribución del empleo, por la voz autorial, del género y subgénero literarios – la fantasía y lo fantástico, así como los respectivos subgéneros – para la expresión de su postura ideológica o de las de las encarnaciones principales del arquetipo en cuestión.

## Capítulo I

# Fantasía, lo fantástico y la realidad

### 1. Definiciones de la fantasía, lo fantástico y sus subgéneros

*Ekaṃ sat vipra bahudhā vadanti*

Sages (learned Priests) call one God by many names

Truth is one, the sages speak of it by many names

To what is One, sages give many a title

Truth is one, God is one, sages call it by various names

The one truth is described in many ways by the wise

– *Rigveda 1:164:46*

Mucho se ha hablado, escrito, teorizado y elucubrado acerca de la literatura de fantasía y de lo fantástico. Definiciones abundan. ¿Por qué, entonces, traer una nueva, o más, a esta vasta prole? Pienso yo que las razones también abundan y se pueden resumir en tres. La primera, en mi opinión, es la necesidad de esclarecer el concepto de fantasía más de lo que ya se ha hecho en el pasado, así como también la separación existente entre ésta y lo fantástico; sería imprescindible asimismo dejar en claro la relación de ambos géneros literarios – concebidos según se ha de proponer en la presente tesis – con el mundo conocido por el lector, la esfera que éste considera mundo real, y con la correspondiente literatura mimética. La segunda razón es la necesidad de clasificar los subgéneros que se inscriben dentro de la fantasía y de lo fantástico respectivamente, precisando las nociones que se tienen de cada uno de ellos. La tercera, la necesidad de comprender que cada uno de los subgéneros de la fantasía tiene su homólogo en el género de lo fantástico, manifestando las propiedades principales de su correspondiente homólogo en el otro género – formando, así, un par conceptual con él – y poseyendo a su vez características distintas y propias del género de la fantasía. Lo mismo debe decirse inversamente de cada uno de los subgéneros de

lo fantástico con respecto a su correspondiente homólogo en la fantasía. Aclárese que entiendo género de la siguiente manera: clase de textos definida por poseer todos ellos determinadas propiedades o características comunes<sup>1</sup>.

Las definiciones de la fantasía y de sus subgéneros, así como de lo fantástico y sus subgéneros, que he de proponer en esta investigación, no desean sustituir sino aportar una mayor claridad y profundidad a los estudios que ya se han realizado al respecto. En esta misma dirección, las definiciones de estos dos géneros, así como las de cada uno de sus respectivos subgéneros, que propongo a continuación son el resultado del examen de la extensa bibliografía sobre estos temas y de un gran número de obras de ambos géneros en un proceso de reflexión de más de ocho años. En las definiciones que planteo viven las influencias de todos los críticos que he leído y de todas las obras pertenecientes a estas clases de literatura que desde mi infancia he devorado con avidez. Mis definiciones se basan en ese cuerpo teórico y literario, compartiendo varias de las aportaciones establecidas por mis predecesores. La mía, pues, quiere ser un fruto más del enorme árbol crítico existente acerca de la fantasía y lo fantástico. Debo advertir que, a fin de mantener la claridad de los conceptos propuestos en la presente investigación, se ha hecho necesario sacrificar la elegancia de la expresión en la articulación de las definiciones que aquí siguen. Adviértase también que en el apartado 1.1, que sigue inmediatamente a las definiciones, hago varias anotaciones aclaratorias a términos e ideas empleados en ellas: así, sobre la operación del

---

<sup>1</sup> Para formular esta concepción de género me he basado en las investigaciones de Tzvetan Todorov en Les genres du discours (49-51), Poétique, (95-97), y el primer capítulo, “Les genres littéraires”, de su famoso Introduction à la littérature fantastique. No obstante, como ya se verá a continuación en mi noción de fantasía y de lo fantástico, considero primordial el rol de la persona lectora, pese al énfasis de Todorov respecto a que el género de una obra no debe determinarse por el lector (39-40). En la sección 6, y sus apartados correspondientes, cotejo más en profundidad mis definiciones con las de otros críticos.

Nótese que no opero con la distinción entre género y tipo de E. Lämmert de la que Todorov habla en sus trabajos. Asimismo, tampoco opero con la distinción entre clase y tipo de la que, siguiendo a E. Donald Hirsch, Alastair Fowler trata en Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes (37-38).

lector, sobre la carencia de leyes en el mundo presentado en cierta obra, y sobre el concepto de mimesis.

<b>A. <u>Fantasía</u></b>	<b>B. <u>Lo fantástico</u> (la frontera entre fantasía y la realidad / lo mimético)</b>	<b><u>Realidad y Mundos miméticos</u></b>
A.1 <u>Maravilla-ficción de fantasía</u>	B.1 <u>Maravilla-ficción fantástica</u>	El mundo conocido por el lector y la literatura mimética
A.2 <u>Ciencia-ficción de fantasía</u>	B.2 <u>Ciencia-ficción fantástica</u>	
A.3 <u>Surrealismo de fantasía</u>	B.3 <u>Surrealismo fantástico</u>	

### **A. Fantasía**

Concibo la literatura de fantasía como aquella que presenta *un mundo distinto al del lector* por quebrantarse en él de tal manera las leyes naturales<sup>2</sup> del mundo conocido por dicho lector que se hace necesario, o bien postular otras leyes, específicas a ese mundo de fantasía<sup>3</sup>, para esclarecer y explicar algunos o todos los sucesos allí acaecidos, o bien aceptar una carencia de éstas, en mayor o menor grado, y, por ende, la correspondiente falta de coherencia de dicho mundo.

### **B. Fantástico**

Concibo la literatura de lo fantástico como aquella que presenta *un mundo mimético del mundo conocido por el lector* en el cual se quebrantan las leyes naturales del mundo conocido

<sup>2</sup> Pese a emplearse el artículo “las”, entiéndase, evidentemente, que esto no implica que en el texto se rompan todas las leyes naturales del universo conocido por la persona lectora, sino varias de éstas, operándose así una transgresión cualitativa y cuantitativa tal que el lector ubica el relato en un mundo distinto del suyo conocido.

<sup>3</sup> A fin de hacer la lectura de esta tesis más fluida, había planeado emplear, en un principio, el término *fantasioso* o *fantasiosa* como un sinónimo de “de fantasía”; sin embargo, debido a las connotaciones negativas de dicho término, he optado por utilizar “de fantasía” como el adjetivo para designar a una obra propia de este género. Fantástica o fantástico – sin el artículo “lo” – son, por su parte, los adjetivos que utilizo para calificar a un texto como propio del género de lo fantástico.

por dicho lector debido a la manifestación, *en ese mundo mimético*, de un fenómeno propio de un mundo de fantasía.

### **A.1 – Maravilla-ficción de fantasía**

La literatura de maravilla-ficción de fantasía es aquella que presenta *un mundo distinto al del lector*, un mundo de fantasía, en el cual la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector se explica mediante la magia o factores milagrosos<sup>4</sup>, los cuales son capaces de esclarecer y explicar dicha ruptura conforme a una coherencia interna a ese mismo mundo de fantasía.

### **B.1 – Maravilla-ficción fantástica**

La literatura de maravilla-ficción fantástica es aquella que presenta *un mundo mimético del mundo conocido por el lector* en el que la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector se explica mediante la magia o factores milagrosos, los cuales son capaces de esclarecer y explicar dicha ruptura conforme a una coherencia interna al mundo de fantasía al cual pertenece el fenómeno que se manifiesta *dentro de ese mundo mimético*.

### **A.2 – Ciencia-ficción de fantasía**

La literatura de ciencia-ficción de fantasía es aquella que presenta *un mundo distinto al del lector*, un mundo de fantasía, en el cual la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector se explica mediante principios científicos propios del mundo del texto – semejantes en naturaleza a los profesados en el mundo conocido por el individuo lector –, los cuales son capaces de esclarecer y explicar dicha ruptura conforme a una coherencia interna a ese mismo mundo de fantasía.

---

<sup>4</sup> Las nociones de magia y milagro se definirán más adelante, en 4.1, antes de tratar de la diferencia entre los subgéneros de la maravilla-ficción de fantasía y fantástica. Por el momento baste decir que tanto la magia como el milagro pertenecen a la esfera de la maravilla.

## **B.2 – Ciencia-ficción fantástica**

La literatura de ciencia-ficción fantástica<sup>5</sup> es aquella que presenta *un mundo mimético del mundo conocido por el lector* en el que la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector se explica mediante principios científicos – semejantes en naturaleza a los profesados en el mundo conocido por el individuo lector – propios del mundo de fantasía al cual pertenece el fenómeno que se manifiesta *dentro de ese mundo mimético*, los cuales son capaces de esclarecer y explicar aquella ruptura conforme a una coherencia interna al mundo de fantasía al cual pertenece tal fenómeno.

## **A.3 – Surrealismo de fantasía**

La literatura surrealista de fantasía es aquella que presenta *un mundo distinto al del lector*, un mundo de fantasía, en el cual la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector no se explica, pues dicho mundo carece de coherencia interna, en mayor o menor grado, y podría ser atribuida a elementos científicos, mágicos o milagrosos.

## **B.3 – Surrealismo fantástico**

La literatura surrealista fantástica es aquella que presenta *un mundo mimético del mundo conocido por el lector* en el que la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector no se explica, pues el mundo de fantasía que se manifiesta *dentro de ese mundo mimético* carece de coherencia interna, en mayor o menor grado, y podría ser atribuida a elementos científicos, mágicos o milagrosos.

---

<sup>5</sup> Había creído yo que la acuñación de este término era original mía, sin embargo, esto no es así. Trato este asunto con más detalle al final de 1.1. Como puede verse, nadie es, en último término, dueño de nada, ni de sus propias palabras.

## 1.1 – Anotaciones aclaratorias

Cuando aprendía la palabra y comprendía su origen,  
la palabra iluminaba con el relámpago de la revelación.  
– Verónica Murguía. *El fuego verde*

La operación del lector es esencial a mis definiciones de fantasía y de lo fantástico, y lo ha sido también en las definiciones que las siguen, confiriéndoles, pues, un carácter pragmático esencial también a éstas. Este carácter se apreciará mejor tras el examen de la relación de la fantasía y de lo fantástico con la realidad; además, a los efectos prácticos de mi investigación, deberé elegir un lector modelo – una perspectiva epistemológica – que confiera a la investigación viabilidad y coherencia. Tal perspectiva será la que he denominado “urbana científica”. En la sección 3 se explora lo antedicho.

En cada obra, la carencia de leyes del mundo presentado (a la que hago referencia en varias definiciones) se da necesariamente en distintos grados. Una ausencia absoluta de leyes implicaría un caos cacofónico tan total que sería imposible decir nada acerca de un mundo inmerso en dicho caos. Aún más, ¿sería posible hablar de la existencia de un “mundo” en un caos absoluto? No es una coincidencia que en varias tradiciones espirituales – desde el judaísmo al islam, pasando por el cristianismo, desde los mayas quichés a los aborígenes de América del Norte, y tantas más – se relata que lo primero que sucede en la creación de un universo es el establecimiento de ciertas leyes que lo rijan y le den forma, coherencia – de caos a cosmos.

Como se podrá apreciar más claramente a partir de la sección 2, entiendo por mimético (rasgo al cual refieren varias definiciones) un mundo familiar para el lector, en el que no se viola ninguna de las leyes naturales de ese mundo. Recuérdese que, en lo fantástico, la realidad intratextual, como bien indica Ana María Morales en “De lo fantástico en México”, se basa en una mimesis del mundo extratextual (xii). Así, explica ella, “un texto fantástico requiere de un juego

de perspectivas y focalizaciones del discurso que ayude a construir la expectativa de que lo narrado se insertará en un mundo construido para ser aceptado como fáctico, no sólo aceptado por el compromiso de lectura” (xiv).

Entiéndase, no obstante, cual ya lo indica Robert Scholes en “The Fictional Criticism of the Future”, que la mimesis mediante el uso del lenguaje es relativa, nunca podrá constituir una réplica exacta del mundo conocido por el lector o por el autor de un texto: “what we can no longer accept is this Joycean faith in the transcribability of things. . . . All writing, all composition is construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only poiesis. No recording. Only constructing” (7). Cabe añadir las palabras de Antonio Risco, en la introducción de Literatura fantástica de lengua española: Teoría y aplicaciones, con respecto a la literatura realista: “La superchería del realismo . . . consistía . . . en querer hacer pasar por *naturaleza* una mera imaginación simbólica, en tratar de confundir una lucubración ideológica con el mundo” (18).

Hecha esta salvedad, y al igual que Kathryn Hume en Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature, uso el término “mimesis” o “mimético” en el sentido relativo aquí precisado y en contraste con el de la fantasía y lo fantástico (24-25). Es el mismo empleo del vocablo que se encuentra, por ejemplo, en la obra de un teórico del tema como Félix Martínez Bonati: así en Don Quixote and the Poetics of the Novel (indico principalmente lugares de tratamiento específicamente teórico) xi, xii, 188-90, 233-35 *passim*.

Puede verse que el género de lo fantástico se yergue como la frontera entre la fantasía y la literatura mimética y la realidad, ese espacio que el lector considera verdadero, su entorno físi-

co e ideológico<sup>6</sup>. En pocas palabras: el mundo<sup>7</sup> conocido por el lector. Al volverse lo fantástico ese borde poroso, flexible y varias veces inestable e impreciso entre la fantasía y la realidad del lector, este género manifiesta elementos propios de cada uno de los dos espacios que lo bordean. Una noción parecida de lo fantástico puede verse ya en las investigaciones de Rosemary Jackson cuando ella lo sitúa entre lo maravilloso – tal y como lo concibe Tzvetan Todorov en Introduction à la littérature fantastique, es decir un mundo en donde elementos y eventos “surnaturels” tienen lugar ya que se trata de uno que posee “lois totalement différentes de ce qu’elles sont dans le nôtre” (180) – y lo mimético: “Between the marvellous and the mimetic, borrowing the extravagance of one and the ordinariness of the other, the fantastic belongs to neither and is without their assumptions of confidence or presentations of authoritative ‘truths’” (35). Huelga decir que no es Jackson quien elucida esta concepción; en su prefacio a Sylvie and Bruno (1893), Lewis Carroll ya había propuesto dicho posicionamiento de lo fantástico “between the realistic and the marvellous” (35), y Todorov mismo, en una aseveración no equivalente pero sí semejante, especifica que lo fantástico “paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l’étrange” (46). Así pues, un texto perteneciente a la maravilla-ficción, por ejemplo, se sitúa ya sea en el subgénero de la maravilla-ficción de fantasía o en el de la maravilla-ficción fantástica dependiendo de las características específicas que presente. Éstas no sólo lo distinguen de las otras dos clases de literatura – la ciencia-ficción y el surrealismo – que también se hacen presentes en estos dos géneros, sino que además lo pueden acercar o alejar al género de la fantasía o al de la literatura mimética.

---

<sup>6</sup> Entiéndase aquí ideología en su sentido más general, tal como la define Roger Fowler en Linguistic Criticism: “the system of beliefs, values and categories by reference to which a person or a society comprehends the world” (130). Esta noción coincidiría con la que Mikhail Bakhtin emplea en sus obras (Holquist 429).

<sup>7</sup> Con el propósito de evitar la repetición del vocablo “mundo” y lograr una expresión más grácil en la presente tesis hago uso, de ahora en adelante, de “universo” y “cosmos” como sinónimos de esta palabra.

Hay que apuntar que el término “sobrenatural” no significa necesariamente “irreal”, ya que existe gente para la cual un espíritu, por ejemplo, es un ser sobrenatural – o supranatural –, debido a que se rige por otras leyes diferentes a las del mundo natural conocido por estas personas, y aun así es perfectamente real, pudiendo, incluso, percibirse como presente en la vida diaria de alguno de estos individuos. Sin embargo, desde una perspectiva urbana científica – es decir una que considera real únicamente aquello que puede comprobarse conforme a las leyes del mundo natural, mediante la aplicación del método científico – lo sobrenatural es irreal puesto que rompe las leyes naturales del mundo conocido del lector. Así pues, pese a dicha noción de este concepto y para fines prácticos de mi investigación, lo sobrenatural se contempla como irreal, y es este segundo término el que utilizaré para denominar algo que es imposible dentro del universo natural conocido por el individuo<sup>8</sup>. Esto se tratará más en detalle en la sección 3 de este primer capítulo de la presente tesis.

En mi clasificación, nótese, no aparecen ni el realismo mágico ni otros conceptos de los cuales habla la crítica de la fantasía y de lo fantástico; no se mencionan la utopía, el antimundo u otras clases de literatura semejantes. Esto obedece a que tales nociones, que se han avanzado en la crítica de esta clase de literatura, quedan comprendidas dentro de la nomenclatura propuesta en esta investigación. El realismo mágico, por ejemplo, y como se verá más adelante en 4.2.2 b<sup>9</sup>, pertenece al género de lo fantástico, mas recae en la frontera entre mis conceptos de fantasía y lo fantástico. Una noción, como lo “extraño”, no obstante, queda fuera de los géneros de la fantasía y de lo fantástico, pero en el continuum que va de la fantasía a la mimesis/realidad, lo “extraño”

---

<sup>8</sup> Cabe decir que de acuerdo a mis definiciones de fantasía y de lo fantástico, lo sobrenatural también se consideraría parte de cualquiera de estos dos géneros ya que un texto que presente un evento o ser sobrenatural, aun si se concibe como real, quebrantaría las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector. A pesar de lo interesante de este hecho, el presente estudio no permite una indagación más a fondo al respecto; ésta tendrá que ser realizada en el futuro.

<sup>9</sup> De aquí en adelante remito de esta manera a otras partes del mismo capítulo; así 4.2.2 b significa: inciso b del segundo segmento del segundo apartado de la cuarta sección del presente capítulo.

se sitúa dentro de lo mimético, aunque muy cercano a la frontera entre lo mimético y lo fantástico. Narraciones que se podrían calificar de utopías, ucronías, bestiarios de creaturas de fantasía, etc., se sitúan dentro de los subgéneros, propuestos en el presente trabajo, ya sea de la fantasía o de lo fantástico. En cuanto a este punto se hablará un poco más en la última sección.

Podría argumentarse que el término “ciencia-ficción fantástica” se emplea por primera vez en abril de 1955 en Estados Unidos. En esta fecha la revista Fantastic añade, en impresión más pequeña, “science fiction” al título de la publicación. En 1994 el término es empleado en forma académica por Arthur B. Evans en el artículo “The Fantastic Science Fiction of Maurice Renard” publicado en el número 64 del vigésimo primer volumen de la revista Science Fiction Studies. Sin embargo, el concepto de este término empleado por Evans y la revista estadounidense es distinto al acuñado por mí. Tanto en Evans como en esta revista se le emplea para dar a entender que se trata de una recopilación, o creación literaria de un autor, de textos de ciencia-ficción y de maravilla-ficción – fantasía en términos de la revista o Evans –.

Nótese, sin embargo, la existencia de otro término que bien podría confundirse con el de “ciencia ficción fantástica”, pero que no significa lo mismo. Se trata de “ciencia fantástica”. Este último es una traducción del término inglés “science fantasy”, el cual, a diferencia de “fantastic science fiction”, denota un texto en el que se mezclan la ciencia-ficción y la maravilla-ficción. Por su parte, “science fantasy”, todo parece indicar, se emplea de manera oficial por primera vez en 1950. En Inglaterra, cuando Nova Publications publica la revista que lleva dicha denominación por título. En Estados Unidos, cuando Gnome Press publica Conan the Conqueror, en cuya portada se lee la leyenda “science fantasy by Robert E. Howard”. Sin embargo, es imprescindible aclarar que el texto de Howard no es ciencia-ficción sino maravilla-ficción.

## 2. La fantasía y lo fantástico

Tell me a tale, a parable, an illumination.  
 Speak to me of truths hidden in metaphor  
 and secrets glimpsed behind a fleeting image.  
 Give me a hard crust of fantasy to nibble on.  
 It's so much more palatable  
 than the dry waybread of conventional wisdom.  
 Astonish me.  
 – Emery Barnes, Bill Bridges, Steve Brown, et al.  
*The Book of Shadows: The Mage Players Guide*

He de precisar ahora algunos aspectos de los conceptos de la fantasía y lo fantástico cuyas definiciones acabo de avanzar. A continuación (en la sección 3) exploraré la relación de ambos géneros con la realidad, y (en la sección 4 y sus respectivos apartados) procederé a ahondar en sus subgéneros. Tras esto (en la sección 5) expondré la ruta que me llevó a concebirlos de esta manera, para después (en la sección 6 y sus respectivos apartados) poner en diálogo a las definiciones aquí propuestas con las más relevantes – a mi entendimiento y saber – de otros críticos.

Para comprender mejor las concepciones de fantasía y de lo fantástico, es útil indagar en su etimología y en varias de sus definiciones. De acuerdo al Oxford English Dictionary el sustantivo “fantasy” es una adopción del término francés antiguo “fantasie”, que es a su vez una adaptación del latín “phantasia”. Este vocablo latino es una adopción del griego “φαντασία” (fantasia), cuyo significado literal es “a making visible” y proviene de “φαντάζειν” (fantazein), *hacer visible*, que a su vez viene de “φαίνειν” (fainein), que significa *mostrar* (“Fantasy”). Es así, pues, que en la psicología escolástica, primera acepción que este diccionario ofrece, “fantasy” se entendía como: a) “Mental apprehension of an object of perception; the faculty by which this is performed”; b) “[t]he image impressed on the mind by an object of sense”; aunque hoy día estos usos de dicha palabra se han vuelto obsoletos, importan – al igual que la acepción 2 de este vocablo: “A spectral apparition, phantom; an illusory appearance” – para nuestros conceptos de fantasía y de lo fantástico. La tercera, inciso a: “[d]elusiv[e] imagination, hallucination; the fact or

habit of deluding oneself by imaginary perceptions or reminiscences”, también parece haberse vuelto obsoleta. Actualmente este término se emplea para dar a entender las nociones que se dan a continuación. Según su tercera acepción, inciso b: “A day-dream arising from conscious or unconscious wishes or attitudes”. De acuerdo a su cuarta acepción, inciso a: “Imagination; the process or the faculty of forming mental representations of things not actually present”, y actualmente “usually with sense influenced by association with *fantastic* or *phantasm*: Extravagant or visionary fancy”; inciso b: “A mental image”; inciso c: “A product of imagination, fiction, figment”; inciso d: “An ingenious, tasteful, or fantastic invention or design”; inciso f: “A genre of literary compositions”. Y conforme a su quinta acepción, inciso a: “A supposition resting on no solid grounds; a whimsical or visionary notion or speculation” que hoy día es “more emphatically contemptuous than FANCY” (“Fantasy”).

Es necesario aclarar que, conforme al Oxford English Dictionary, las acepciones de “φαντασία” de las cuales han evolucionado las nociones actuales de este término, son principalmente tres: a) “appearance”, entendido – especialmente en el griego tardío y en el latín vulgar “phantasia” – como “apparition, phantom”; b) “the mental process or faculty of sensuous perception”; c) “the faculty of imagination”. Estos sentidos de la palabra “fantasía”, junto con otros como “delusive fancy, false or unfounded notion, caprice, etc.”, pasaron del francés antiguo al inglés (“Fantasy”, etim.). Aún más:

The shortened form FANCY<sup>10</sup> . . . which apparently originated in the 15th cent., had in the time of Shakespeare become more or less differentiated in sense. After the revival of Greek learning, the longer form was often spelt *phantasy*, and its meaning was influenced by the Greek etymon. In modern use *fantasy* and *phanta-*

---

<sup>10</sup> Una famosa distinción entre “fancy” e “imagination” es la realizada por Samuel Taylor Coleridge en el capítulo XIII de su *Biographia Literaria*. En 4.2.1 hablo más acerca de la noción de “fancy” y su relación con la imaginación.

sy, in spite of their identity in sound and in ultimate etymology, tend to be apprehended as separate words, the predominant sense of the former being ‘caprice, whim, fanciful invention’, while that of the latter is ‘imagination, visionary notion’. (“Fantasy”, etim.)

Por su parte, María Moliner indica en su diccionario que “fantasía” proviene del latín “phantasia”, derivado del griego “phantazo”, cuyo significado es *aparecerse*, el cual viene a su vez de “phaino”, *brillar* (“Fantasía”)<sup>11</sup>. La raíz de este vocablo griego, dice la autora, es “fen-”, y en esta entrada ella añade que “phaino” no sólo significa “brillar” sino también “aparecerse” y señala: “Esta raíz es hermana de la de «phemí», hablar” (“Fen”). Pese a las posibles diferencias de entendimiento etimológico entre esta fuente y el Oxford English Dictionary, la definición de este término que ella da en su primera acepción es similar a la cuarta – incisos a, b, c, f – del diccionario inglés: “Imaginación creadora, o sea facultad de la mente para representarse cosas inexistentes; particularmente, para inventar seres y sucesos y crear obras literarias y de arte”. Y en su segunda acepción, empleada generalmente en plural, Moliner dice que este término da a entender: “Cosa creada por la fantasía o que no tiene fundamento real” (“Fantasía”).

La definición de fantasía que he sugerido presupone tanto la idea de “hacer visible”, “mostrar” y “aparecerse” comprendida en las raíces etimológicas de dicho término, la importancia de la imagen en la percepción del individuo, como también la noción del poder creativo de la imaginación que se le llegó a otorgar posteriormente. De esta manera, mi concepto de este género se sustenta en casi todas las nociones y definiciones, aún las obsoletas, registradas en ambos diccionarios.

---

<sup>11</sup> Las notas etimológicas de este diccionario, deja en claro esta autora, se basan en las obras de Joan Corominas Diccionario Crítico Etimológico [Madrid: Gredos, 1954-57] y, principalmente, Breve Diccionario etimológico de la Lengua castellana [3<sup>ra</sup> ed. Madrid: Gredos, 1974] (xxxiii).

En efecto, lo que una obra de fantasía hace (como toda obra literaria) es mostrar y hacer visibles toda una serie de eventos y seres en la mente del lector. La creación de mundos cuya naturaleza es (como en el caso de la obra literaria de fantasía) distinta a la del universo del lector, ya que poseen una serie de leyes ajenas a las del mundo conocido por éste, se logra, ante todo, por medio de la imaginación – tanto la del escritor como la del receptor de la pieza literaria – y de las imágenes que la imaginación es capaz de hacer brotar en quienes leen un texto de esta clase de literatura. Los seres humanos poseen una gran inclinación hacia su sentido visual; en el momento en el cual el lector de un escrito de fantasía se sumerge en la narración del texto, él o ella se encuentra ante un mundo distinto del suyo que surge a partir de la gama de imágenes evocadas en su mente por el libro que sostiene entre sus manos – o por el texto que la pantalla de la computadora le presenta<sup>12</sup> –. Y al darse cuenta de que en el mundo suscitado por esas imágenes se han quebrantado las leyes naturales de su cosmos conocido la identifica como una obra de fantasía. La propensión de la gente por generar imágenes en su mente es tan potente que el mismo suceso también tiene lugar inclusive cuando una persona escucha un relato de labios de alguien.

Esta tendencia a recrear una historia a través de imágenes no es, evidentemente, exclusiva de los textos de fantasía. Cualquier texto ficcional contiene la capacidad de crear imágenes en la mente de sus lectores. No obstante, una obra de ficción mimética construye sus historias empleando únicamente elementos propios del cosmos conocido por el lector; la fantasía, en cambio, es capaz de hacer visibles en la mente de los lectores eventos y seres completamente irreales, irrealizables, imposibles de hallar en el mundo conocido de quien lee un texto de esta clase. Y puede llevar esto a cabo tan sólo gracias al uso de la imaginación de la persona, que es capaz, así, de crear en su mente imágenes nuevas y distintas a las de su entorno. Precisamente por esta razón

---

<sup>12</sup> Entiéndase aquí un monitor, una “laptop” o un lector portátil de libros o archivos digitalizados, tal como el iLiad, de IREX, el Reader Touch Edition de Sony, el ipad de Apple, o cualquiera de las “tablets” que emplean el sistema operativo Android.

la fantasía ha tenido, y tiene, un lazo directo con aquello que no es real – de ahí las posibles acepciones de este concepto como aquello que es vacío o falta de seriedad pues carece de fundamentos basados en la realidad – y se la liga en la actualidad con ese espacio en el cual lo considerado irreal e imposible en el mundo conocido por el lector – es decir, la realidad para ese individuo – puede expresarse y concebirse. Dicha facultad de esta clase de literatura, como se verá más adelante al explorar los conceptos de la fantasía y de la maravilla-ficción de fantasía más a fondo, puede ir aún más lejos, puede llegar a internar a quien se deja llevar por ella en tierras de reinos ignotos a la realidad, haciendo que una persona se libere por unos momentos de las cadenas que la naturaleza misma le ha impuesto.

En cuanto a la etimología y definiciones de “fantástico”, el Oxford English Dictionary nos muestra que dicho término también tiene sus raíces en el vocablo griego “φαντάζειν”, *hacer visible*, que más tarde derivó en la palabra “φανταστικός” (*fantastikos*) y fue adoptada como “phantasticus” por el latín tardío, y como “fantasticus” por el latín medieval. Finalmente, esta palabra fue adaptada al inglés como “fantastic”. Esta fuente puntualiza: “The form *phantastic* is no longer generally current, but has been casually used by a few writers of the 19th c., to suggest associations connected with the Greek etymology” (“Fantastic”, etim.). Cabe señalar que en el griego tardío la voz media de “φαντάζειν”, es decir “φαντάζεσθαι” (*fantazesbai*), significa “to imagine, have visions” (“Fantastic”). De esta manera, un entendimiento de este término, como adjetivo, es: “[e]xisting only in imagination; proceeding merely from imagination; fabulous, imaginary, unreal”. Esta primera acepción, inciso a, se ha vuelto ahora obsoleta en la lengua inglesa. Su uso moderno, según el inciso b de la misma acepción, cuando se habla de temor, es para designar algo “[p]erversely or irrationally imagined”. En su cuarta acepción, inciso b, este término se emplea para designar que alguien es “[f]anciful, impulsive, capricious, arbitrary; also,

foppish in attire”. En la actualidad se usa en especial para decir que una persona es “[e]xtravagantly fanciful, odd and irrational in behaviour”. Su sexta acepción, inciso a, detalla: “Having the appearance of being devised by extravagant fancy; eccentric, quaint, or grotesque in design, conception, construction, or adornment”. Finalmente, en su séptima acepción como adjetivo, se especifica que en el lenguaje coloquial “fantastic” se emplea actualmente para designar que algo es altamente positivo: “excellent, good beyond expectation”. Otros significados, ahora obsoletos, de este término son los siguientes. En su segunda acepción: “Pertaining to, or of the nature of, a phantasm”; en la tercera, inciso a: “Of or pertaining to phantasy, in its various psychological senses . . . as denoting either the faculty (and act) of apprehending sensible objects, or that of imagination; imaginative”; en la cuarta, inciso a: “Having a lively imagination; imaginative”. Por otro lado, como sustantivo, este diccionario expone que “fantastic” significa: “One who has fanciful ideas or indulges in wild notions”, mas dicha noción de esta palabra, en la primera acepción que ofrece este diccionario, se ha tornado obsoleta, excepto cuando se emplea como arcaísmo. Su cuarta acepción como sustantivo: “Power of fancy or imagination” ha corrido la misma suerte. Es hasta la quinta y última acepción, “[t]hat which is fantastic, strange, eccentric or odd”, que este sustantivo no se ha vuelto obsoleto (“Fantastic”).

Dado que “fantástico” comparte las mismas raíces etimológicas de “fantasía”, María Moliner pasa directamente a la primera definición del término: “«Imaginario». Sin realidad”. Una segunda acepción – igualmente que en el uso cotidiano y moderno del vocablo anglo, agréguese – consiste en: “«Estupendo. Magnífico. Maravilloso». Impresionante por lo bueno, bello, agradable, etc.” (“Fantástico”).

Como para “fantasía”, he indicado también varias acepciones, algunas incluso obsoletas, de “fantástico”; pese a esto, a diferencia de lo que allí ocurre, dichas acepciones no se integran

necesariamente a la definición que he propuesto del género de lo fantástico ni se integrarán aquí al concepto que me encuentro explayando, pero sí contribuyen a delimitarlo y a identificar posibles inferencias que causarían confusión.

Aunque en español “fantástico” no existe como sustantivo, en tanto adjetivo se emplea para indicar la pertenencia de algo al reino de la fantasía o a los atributos de ésta. Conforme a Moliner, un relato con seres y sucesos puramente imaginarios o fuera de lo real es propio de la fantasía. Pese a que hoy en día en la lengua inglesa la misma connotación – primera acepción – de este adjetivo se haya vuelto obsoleta, sus otras acepciones guardan una cierta relación con ésta. Aquellos elementos que son propios del mundo real, pero son considerados extraños o excéntricos – es decir, más allá de los límites de lo que una sociedad ha designado como normal –, se acercan al reino de la fantasía y adquieren el apelativo de “fantásticos” por ser producto de la imaginación o semejarse a algo fuera de la normalidad, fuera de lo real. Su excentricidad o rareza se debe justamente a que parecen romper las leyes naturales o sociales por las que se rige el mundo conocido por el individuo. Incluso la acepción de “fantástico” como algo arbitrario e impulsivo se debe a lo mismo. Así pues y por las mismas razones, en su utilización como sustantivo, este vocablo también se acerca a la noción de “fantasía” provista por estos diccionarios.

Al igual que sucede con la definición de fantasía que propongo en esta investigación, la de lo fantástico también presupone, y por las mismas causas, las nociones de la raíz etimológica de ambos términos. A pesar de esto, como lo acabo de indicar, en la noción de lo fantástico que propongo no se deben incluir las definiciones dadas por los diccionarios aquí mencionados, ya que en todas ellas “fantástico” es, o bien un indicador de que algo pertenece a la fantasía, o bien un suceso, cosa o ser raro o anómalo pero perteneciente a la esfera del universo conocido por el

lector; mas en este trabajo “lo fantástico” designa ese espacio en el cual confluyen la fantasía y el mundo considerado real por el lector.

Tras haber visto la etimología y las nociones tanto de “fantástico” como de “fantasía” es evidente no sólo la estrecha relación entre ambos términos, así como la importancia que la imaginación, con su impresionante poder y creatividad, tiene en las distintas acepciones de estos vocablos sino también el vínculo de los dos con la irrealidad. Se hace necesario adelantar, sin embargo, una paradoja de la que trataré a continuación y que se enlaza con la segunda mitad de la sección 3: el profundo sentido humano y el impacto referencial de los seres, eventos y lugares que la fantasía y lo fantástico crean y muestran surgen de que, en otros niveles, poseen una inherente y estrecha relación con la realidad, el mundo conocido por el lector.

## 2.1 – La Fantasía

Terabithia was their secret, which was a good thing,  
for how could Jess have ever explained it to an outsider?

Just walking down the hill toward the woods  
made something warm and liquid steal through his body.

The closer he came  
to the dry creek bed and the crab apple tree rope  
the more he could feel the beating of his heart.

He grabbed the end of the rope and swung out  
toward the other bank with a kind of wild exhilaration  
and landed gently on his feet, taller and stronger  
and wiser in that mysterious land.

– Katherine Paterson, *Bridge to Terabithia*

Para comodidad de la lectura, permítaseme recordar la definición antes propuesta: Conci-  
bo la literatura de fantasía como aquella que presenta *un mundo distinto al del lector* por que-  
brantarse en él de tal manera las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector que se hace  
necesario, o bien postular otras leyes, específicas a ese mundo de fantasía, para esclarecer y ex-  
plicar algunos o todos los sucesos allí acaecidos, o bien aceptar una carencia de éstas, en mayor o  
menor grado, y, por ende, la falta de coherencia de dicho mundo.

Así pues, la fantasía. Dos son sus elementos centrales. El primero es el hecho de que el mundo ficcional de un texto perteneciente a este género debe formar parte de un mundo distinto al del lector a causa de la fractura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector. El segundo, la imperante necesidad de o bien postular otras leyes, específicas a ese mundo de fantasía, para esclarecer y explicar algunos o todos los sucesos allí acaecidos, o bien aceptar una carencia de éstas, en mayor o menor grado, y, por ende, la falta de coherencia de dicho mundo.

Obviamente, es imprescindible que se dé el quebrantamiento señalado para que un texto pueda considerarse parte de la literatura de fantasía. De lo contrario la obra pertenecería a la ficción mimética, una historia dentro del mundo conocido – tal vez incluso cotidiano – del lector. Debe entenderse, no obstante, que un mundo diferente al de la persona lectora no es un universo completamente más allá de cualquier noción que ella pudiera tener, un cosmos que la misma no pudiera comprender. Eso sería inasequible, ya que los seres humanos son capaces de concebir únicamente universos que sean semejantes a aquello que conocen. Las historias pertenecientes al género de la fantasía, a pesar de presentar elementos más allá de la realidad conocida de quien lee tales obras, poseen varias similitudes con ésta. En The Lord of the Rings (1954-1955), de John Ronald Reuel Tolkien – o J. R. R. Tolkien –, por ejemplo, los personajes se desenvuelven en un ámbito en donde existen plantas, construcciones, animales y demás objetos y entes que también se hallan en el mundo conocido del lector del texto. La diferencia reside en el hecho de que un cosmos distinto del suyo contiene, además, entes, situaciones y objetos inexistentes e imposibilitados de formar parte de la realidad de los individuos que leen la obra; algunos de esta índole presentes en los libros de Tolkien son los elfos y las cualidades maravillosas que éstos poseen, los magos, los anillos de poder, etc. En el género de lo fantástico, por su parte, las semejan-

zas con el mundo conocido por el lector son aún mayores, como lo señalaré al explorar dicho género.

Ahora bien, entiendo por ley natural<sup>13</sup> aquella que forma parte del cuerpo de principios y patrones que regulan y componen las propiedades del universo, de cada uno de sus elementos, así como de las relaciones y procesos entre los mismos. Se denominan leyes naturales por proceder de la naturaleza misma, de la existencia material – en la cual se desarrollan y habitan los seres humanos –. Dichas leyes<sup>14</sup> naturales son, entonces, inferidas, reconocidas y validadas por una sociedad (lo que les otorga un carácter de autoridad y veracidad) y expuestas como las causas primigenias de los sucesos que acaecen en el mundo conocido por el lector, quien a su vez las considera normales y rectoras de los eventos naturales del mundo que lo rodea y del cosmos en general. Y es precisamente en el momento en el que un evento o un ser del mundo evocado por un texto, gracias a la imaginación, se opone a cualquiera de estas leyes, o simplemente su naturaleza es tal que estas leyes no le corresponden, que la fantasía se hace presente en la obra de arte.

El segundo componente de la definición en cuestión está íntimamente ligado al recién expuesto. Si en una obra de fantasía no ocurriera ningún tipo de ruptura de las leyes naturales del cosmos conocido por el lector, éste no tendría necesidad alguna de buscar en el texto otras, propias de ese universo, que dieran cuenta de los eventos que suceden ahí; no sería una obra de fantasía. En cambio, en el momento en el que se produce una gama de resquebrajaduras en las leyes del mundo que le es familiar a los lectores, éstos se ven obligados, si el texto no las explica abiertamente, a encontrar una serie de leyes propias del universo del texto de fantasía para poder

---

<sup>13</sup> Baso esta noción de leyes naturales en los significados de “natural” y “ley” del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, así como en el de “natural law” del Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language.

<sup>14</sup> A fin de evitar la repetición de la palabra “leyes” y lograr una expresión más grácil en la presente tesis había decidido hacer uso, de ahora en adelante, de los vocablos “preceptos”, “pautas”, “normas” y “órdenes” como sinónimos de este término. Sin embargo, tras una prolongada deliberación, he decidido emplear “leyes” en toda ocasión ya que un sinónimo podría modificar el sentido de lo que pretendo denotar. Utilizar “principios” o “patrones” tampoco es una opción puesto que estas palabras se hallan en la definición misma de ley natural que he propuesto.

comprender los sucesos que acontecen en la historia que leen. Por otro lado, si la manifestación<sup>15</sup> de una serie de leyes que les den coherencia a los sucesos acaecidos en la obra no se concreta, la persona que lee el texto se ve orillada a la aceptación de la incoherencia de la obra. Si este es el caso, el lector se encuentra, entonces, ante un texto de surrealismo, de fantasía o fantástico según sea el caso.

Estas propiedades de la fantasía, y especialmente la primera, conllevan dos consecuencias esenciales. La número uno es – cual ya se ha mencionado en la primera parte de la sección 2 – la capacidad de la fantasía de liberar al lector de su cotidianidad, incluyendo los parámetros culturales de una sociedad determinada, y de su mundo conocido, otorgándole la posibilidad de adentrarse, aunque sea únicamente en la imaginación, en un cosmos diferente del suyo. Pese a esto, existen quienes desdeñan esta cualidad de la fantasía y la tildan de mero escapismo desertor, una falta de compromiso hacia su realidad y su sociedad. Sin embargo, esto no es así en absoluto. Tanto Tolkien como Eric S. Rabkin y Carlos Fuentes resaltan los aspectos positivos de esta liberación provista por la literatura de fantasía. El primer académico (profesor de literatura en Oxford, como se sabe), en su ensayo “On Fairy-Stories”, surgido de una charla dada por él en la Universidad de St. Andrews en 1938, apunta hacia el hecho de que la literatura de fantasía se fundamenta en la realidad y tiene una profunda conexión con la misma – “creative fantasy is founded upon the hard recognition that things are so in the world as it appears under the sun; on a recognition of fact, but not a slavery to it” (75, énfasis añadido). La literatura de fantasía habla de aquello que es permanente y fundamental en el ser humano y la naturaleza: muerte, dolor, vida, amor, el rayo de una tormenta, los árboles de una foresta, etc. Tolkien relata: “It was in fairy-

---

<sup>15</sup> Uso aquí el término “manifestación” de tales leyes para destacar el carácter espontáneo del proceso. En otros lugares de la tesis hablo de “busca” o “búsqueda” para referirme al mismo acto; ruego que no se entienda el vocablo en un sentido predominantemente activo: se trata de una “búsqueda” normalmente espontánea, aceptadora de las reglas del juego del contrato de lectura.

stories that I first divined the potency of the words, and the wonder of the things, such as stone, and wood, and iron; tree and grass; house and fire; bread and wine” (78). Por otro lado, la fantasía, asevera Fuentes, nos “permite abandonar esa irreductibilidad lógica que es la vida” (cit. en Ramírez Mattei 5). Tolkien pregunta: “Why should a man be scorned if, finding himself in prison, he tries to get out and go home? Or if, when he cannot do so, *he thinks and talks about other topics than jailers and prison-walls?*” (79, énfasis añadido). Los críticos, explica él, confunden “not always by sincere error, the Escape of the Prisoner with the Flight of the Deserter” (79). Rabkin, en The Fantastic in Literature, apunta que ya que escaparse de la prisión de la mente no es una tarea sencilla, la fuga que la fantasía otorga a sus lectores es meritoria en sí misma: “mere change is not enough . . . If boredom is the sign of the mind’s one-track fixity, then it’s opposite, excitement, is what we need. . . Escape, then, is neither inherently frivolous nor inherently unrestrained . . . escape is the means of exploration of an unknown land, a land which is the underside of the mind of man” (45).

Aunque ciertamente existen lectores para quienes este escape provisto por la fantasía se puede transformar en un escapismo desertor, hay que indicar que lo mismo es capaz de sucederles a quienes prefieren no tener contacto alguno con la fantasía. Un texto de ficción mimética, e inclusive los noticieros impresos, digitales o televisivos, pueden, asimismo, ser un escapismo desertor de la realidad inmediata del lector o del espectador, quien se dedica a observar los problemas ajenos para olvidarse de los propios, para no hacer ningún tipo de introspección, para no hacer nada ante las injusticias personales o sociales de su entorno inmediato e internacional.

En claro contraste con lo antedicho se encuentra la consecuencia número dos de las cualidades de la fantasía. Ya que ésta dota a sus lectores con la posibilidad de desear y sumergirse en un universo distinto del suyo, y diferente, además, al mundo establecido por un gobierno, una

sociedad o una ideología, este género también puede erguirse como una fuerza de empuje que motive a dichos individuos a tratar de cambiar o transformar su entorno. Así pues, la fantasía (cual también lo puede hacer, y con toda razón, la ficción mimética) puede dirigirlos hacia nuevas formas de organización social, económica, cultural, ideológica e incluso espiritual. La aseveración de Tolkien respecto a que la fuga del prisionero no implica una deserción de éste con respecto a la realidad, apunta que el individuo que lee esta clase de literatura puede no sólo no abandonar su realidad sino volver a ella revitalizado, inclusive hasta equipado para revolucionarla: “Escapism<sup>16</sup> has another and even wickeder face: Reaction” (“Fairy” 80). Este crítico da un ejemplo: alguien que lea un cuento de hadas en donde no existan los faroles de las calles puede contemplarlos como prescindibles, y no existe garantía alguna “that he will stop there: he might rouse men to pull down the street-lamps” (80). De la misma opinión es Kathryn Hume al indicar que cuando una obra de fantasía “is extremely effective . . . it may permanently alter the reader’s relationship with world-2” (24)<sup>17</sup>. Tal cual lo ostenta Jackson en el título de su libro, Fantasy: The Literature of Subversion, la fantasía es, en palabras de William R. Irwin – a quien Jackson cita –: “an overt violation of what is generally accepted as possibility” (14). Esta autora continúa:

Such violation of dominant assumptions threatens to subvert (overturn, upset, undermine) rules and conventions taken to be normative. This is not in itself a socially subversive activity: it would be naive to equate fantasy with either anarchic or revolutionary politics. It does, however, disturb ‘rules’ of artistic representation and literature’s reproduction of the ‘real’. (14)

En efecto, la fantasía no implica necesariamente un llamado a una revolución social, pero la misma autora enfatiza la capacidad latente en la fantasía de sembrar la semilla de la subver-

---

<sup>16</sup> Entiéndase en su sentido positivo y no como escapismo desertor.

<sup>17</sup> Por “world-2”, Hume se refiere al mundo “enfolding the reader” (9).

sión. Al tratar acerca de la visión de Mikahil Bakhtin sobre la sátira menipea, Jackson deja en claro que las definiciones de ésta como género y sus características en varias obras son útiles como una introducción a las cualidades de la fantasía, la cual: “[t]hrough its ‘misrule’ . . . permits ‘ultimate questions’ about social order, or metaphysical riddles as to life’s purpose” (15).

Hay que reconocer, como lo hace Jackson al final de su libro, que lo fantástico – y por ende la fantasía, tal y cual la concibo en la presente investigación – no es inmune a la influencia del status quo, el cual puede hacer que lo fantástico sirva a la ideología dominante en lugar de subvertirla (175). Jackson lo observa citando a Jonathan Culler – quien está haciendo referencia a la fantasía – para sustentar su argumento con respecto al carácter subversivo de la literatura fantástica. Nótese que es ese uno de los varios lugares en que Jackson usa el término “literatura de fantasía” en dos sentidos: para referirse a toda esta clase de literatura en general y como un término intercambiable con el de literatura fantástica. La definición de fantasía, pues, avanzada en la presente tesis, correspondería en términos de Jackson a lo que ella ha denominado como lo maravilloso (35). Jackson, más adelante, destaca la idea que yo venía desarrollando: No obstante su servicio eventual al status quo, las propiedades de la fantasía y de lo fantástico son tales que su capacidad para subvertir e interrogar al status quo es abrumadora (175-76).

La fantasía puede ser, entonces, como bien lo indican Tolkien, Hume y Jackson, la semilla de una subversión en el mundo conocido del lector. Y es la cualidad de la fantasía de portarle, por medio de la imaginación, a cosmos distintos a su mundo conocido la que le provee con la capacidad de convertirla en un instrumento de subversión ante el status quo. Gracias a esto puede exponer las fronteras ideológicas y conductuales establecidas por una sociedad, así como las piezas y engranajes de la misma, exponiendo sus limitaciones, contradicciones, constructos e imposiciones: “[p]resenting that which cannot be, but *is*, fantasy exposes a culture’s definitions of that

which can be: it traces the limits of its epistemological and ontological frame” (Jackson 23). Por lo tanto, el escape provisto por la fantasía – y por lo fantástico, hasta cierto punto – es capaz de hacer que el individuo que se adentre en sus reinos regrese a su celda, el mundo “real”, desbordante de ideas que contradigan al status quo y no sólo se salgan de sus parámetros sino que además lleven a esta persona a concebir un nuevo orden socio-cultural. La fantasía, así como lo fantástico, también posee – como la literatura de compromiso, reitero – la capacidad de sembrar en sus lectores la semilla de un discurso contracultural<sup>18</sup>. Un perfecto ejemplo de lo antedicho es The Left Hand of Darkness (1969) de Ursula Kroeber Le Guin – mejor conocida como Ursula K. Le Guin –, obra de ciencia-ficción de fantasía, en la que se presenta a una sociedad alienígena hermafrodita en la que, cual lo hacen los caracoles, un mismo individuo puede ser macho en una temporada y hembra en la siguiente, y, en consecuencia, tanto padre como madre. Una persona de esta especie es andrógina la mayor parte del tiempo y sexualmente latente e inactiva, física, social y psicológicamente – a este periodo se le llama “somer” –, pero durante cinco o cuatro días – “kemmer” –, de un periodo de veintiséis, su género es masculino o femenino. Huelga decir que este libro cuestiona, entre varias cosas, paradigmas actuales de roles de género, así como relaciones de poder entre hombres y mujeres; puede tener, inclusive, repercusiones de índole teológica.

En Magical Traditions, uno de los varios libros del juego de rol Mage: The Awakening – uno de los múltiples vástagos de Dungeons & Dragons, el primer juego de rol en inventarse –, cuya primera versión se llamó Mage: The Ascention, de la editorial White Wolf, se lee al inicio

---

<sup>18</sup> Recuérdese que, cual explica Theodore Roszak en The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition, la contracultura brota en el momento en el que existe un antagonismo entre dos grupos, uno dominante y otro disidente que cuestiona los valores, formas de expresión y modos de vida del status quo y propone otros nuevos que difieren de los ya enunciados por sus predecesores (42-44). Así pues, este crítico la define como una cultura “so radically disaffiliated from the mainstream assumptions of our society that it scarcely looks to many as a culture at all, but takes on the alarming appearance of a barbaric intrusion” (42).

en la misma página en la que se encuentra la información publicitaria: “This book uses the supernatural for settings, characters and themes. All mystical and supernatural elements are fiction and intended for entertainment purposes only” (Achilli 6). Estas líneas – que aparecen en los distintos libros de éste y otros juegos de rol de esta compañía – son, sin lugar a dudas, una protección legal contra cualquiera que desee demandar a White Wolf por hacerle creer que algo ficticio es real; pero dejan, además, perfectamente en claro hasta qué grado puede llegar el carácter subversivo de la fantasía y de lo fantástico, su posible influencia sobre la percepción que un individuo pueda tener ya no tan sólo del orden social, político o cultural de su mundo conocido, sino, inclusive, de aquello que la persona misma considera real en su universo conocido. Esta advertencia se hacía de forma aún más explícita en la primera edición de este juego de rol, The Book of Shadows: The Mage Players Guide, al final de la introducción bajo el título “A Momentary Dash of Reason”: “Though many aspects of the game are rooted in real-world beliefs and metaphysics, **Mage** is a game. It’s fiction. Period. You won’t find lost secrets of arcane lore or authentic portrayals of occult doctrine here” (Barnes 11). Más que en la fantasía, esto último tiene más probabilidades de acaecer cuando un lector se adentra en lo fantástico. En Dancers in the Dusk, perteneciente al juego de rol *The Changeling: The Lost Line*, también de White Wolf, se habla, por ejemplo, de los arquetipos jungianos para establecer una base sobre la cual ese juego de rol crea una visión propia y fantástica de los arquetipos (Brookshaw14-15).

## 2.2 – Lo fantástico

Siendo el mundo tan antiguo y vasto,  
 resulta absurdo que el hombre haya llegado realmente  
 a considerarse regidor de todos sus destinos  
 y poseedor de todos sus secretos.  
 – Sergio J. Monreal. La sombra de Pan

Nuevamente repito aquí la definición del género a examinar para comodidad de la lectura: Concibo la literatura de lo fantástico como aquella que presenta *un mundo mimético del mundo conocido por el lector* en el cual se quebrantan las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector debido a la manifestación, *en ese mundo mimético*, de un fenómeno propio de un mundo de fantasía.

Lo fantástico, pues, también tiene dos elementos centrales. El primero es que el universo ficcional de un texto perteneciente a este género debe ser un mundo mimético del mundo conocido por el lector. El segundo, que se dé una ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector debido a la manifestación, en ese mundo mimético, de un fenómeno propio de un mundo de fantasía. Al ser este fenómeno propio de un mundo de fantasía, la necesidad de encontrar un cuerpo de leyes que le den coherencia al mundo de fantasía al cual pertenece la manifestación de fantasía que se hace presente en el mundo mimético del conocido por el lector, o la aceptación de la ausencia, en mayor o menor grado, de dicho cuerpo, forma parte de este segundo elemento de lo fantástico. Huelga decir, además, que así como la fantasía presenta una estrecha conexión no sólo con la irrealidad sino también con la realidad, así también lo fantástico tiene un ceñido vínculo con ambas y por las mismas razones.

Las similitudes entre lo fantástico y la fantasía son evidentes. En ambos géneros, pues, hay una resquebrajadura de las leyes naturales del universo conocido por la persona lectora y esto hace indispensable, por ende, o bien el buscar otras nuevas para poder dilucidar qué es lo que

tiene lugar en la historia que el texto presenta o bien el aceptar la incoherencia de éste si no es posible hallar leyes que expliquen lo sucedido ahí. Sus diferencias son, por otro lado, que mientras la fantasía ocurre en un mundo distinto al del lector, lo fantástico lo hace en uno mimético del conocido por éste, y las rupturas de las leyes naturales son tan sólo una manifestación, y no algo ampliamente propagado, de un fenómeno propio de un cosmos de fantasía. Esto quiere decir que, en un texto fantástico, la cantidad de fracturas de las leyes naturales es menor a la que hay en un texto de fantasía. Un mundo de fantasía es distinto del conocido por el lector precisamente porque presenta tan gran cantidad de rompimientos de las leyes naturales del universo conocido por éste que se torna en un cosmos diferente. Lo fantástico es la frontera entre la fantasía y la realidad; en la literatura de ficción mimética no hay ruptura alguna, pero en el momento en el que se da una lo fantástico se hace presente, y con cada nueva ruptura se da un paso hacia la fantasía. Como se podrá observar en los numerosos ejemplos que menciono al final de 4.2 y 4.5. Tras un largo andar en esta dirección el lector levanta la vista y se percató de que ahora se halla en un mundo muy distinto del que conocía. Por el contrario, como podrá observarse en los mismos ejemplos, cuando el número de fracturas de dichas leyes es bajo, el mundo presentado por el texto es fantástico puesto que es mimético del mundo conocido por el lector pero permite la presencia de manifestaciones propias de un universo de fantasía. Por lo tanto en lo fantástico las semejanzas con el mundo conocido por el lector son mayores que las que puede haber entre la fantasía y el universo conocido por la persona lectora. Un mundo fantástico tiene una mayor capacidad, gracias a esto, para desarrollarse en sitios en donde ella misma ya ha estado, lugares que es capaz de reconocer y con los que tal vez guarda cierto acercamiento personal. Julio Rodríguez-Luis, en su libro The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar enfatiza que el universo en donde se presenta lo irreal (aunque este crítico lo llama sobrenatural) – es de-

cir, como ya se ha explicado al final de la sección 1, esta fractura de las leyes naturales –, tiene que ser “a strictly realistic milieu” si desea ser fantástico (112). Debido a esto, y como se verá al final de la siguiente sección cuando se trate acerca del diálogo entre la fantasía y lo fantástico con la realidad, existe una diferencia más entre estos dos géneros literarios: el locus de dicho diálogo.

Las manifestaciones de un cosmos de fantasía, es necesario señalar, presentes en un mundo mimético del conocido por lector pueden darse como una irrupción de un mundo de fantasía dentro de ese universo mimético o como un brote de fantasía de ese mismo mundo mimético; sin tratarse solamente de un fenómeno curioso o fuera de lo normal sino acorde a las leyes naturales de ese universo mimético. Así pues, un texto formará parte, por ejemplo, de la literatura de maravilla-ficción fantástica si la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por el lector acaece en un mundo mimético del suyo conocido, y se debe a factores mágicos o milagrosos que poseen su propia coherencia. Dichas manifestaciones, recuérdese, están sujetas a las leyes rectoras del cosmos de fantasía al que pertenecen. Por otro lado, nótese que un relato situado en el futuro, aun cuando no pretendiera trascender la pura mimesis, puede mostrar una tendencia a elevarse al reino (aunque probablemente no de la fantasía, sí) de lo fantástico. Una narración de ciencia-ficción fantástica ubicada en un futuro muy lejano puede, además, acercarse a los terrenos de la ciencia-ficción de fantasía si el mundo que presenta ya no es tan mimético al del conocido por el lector.

Es evidente que los textos pertenecientes a la fantasía y lo fantástico, pese a sus semejanzas, se mueven en espacios distintos que son capaces de ser enteramente disímiles; manifiestan rasgos parecidos, pero en cosmos diferentes. Rodríguez-Luis lo deja en claro al referirse a los cuentos de hadas y textos similares: “Excluded . . . from the fantastic are narratives like fairy

tales, which . . . take place in a world totally removed from ordinary reality” (112). Sin embargo, cual acaba de verse, conforme hay un movimiento hacia la realidad y el número de rupturas de las leyes naturales del mundo conocido por el lector disminuye, la frontera entre la fantasía y lo fantástico – ¡que ya es en sí mismo una frontera! – comienza a perder su nitidez.

### 3. La relación de la fantasía y lo fantástico con la realidad

We are such stuff  
As dreams are made on,  
and our little life  
Is rounded with a sleep.  
– William Shakespeare. *The Tempest*

Como se ha propuesto en todo lo precedente, la diferencia básica entre estos dos géneros reside en su cercanía o su lejanía con el plano de la realidad del lector. La presuposición fundamental, pues, de una definición satisfactoria de fantasía, como también de lo fantástico, es cierta noción de la realidad. En “Fantastic Literature and the Representation of Reality”, Martha J. Nandorfy lo expresa claramente: “any reflection upon the fantastic requires a ‘making conscious’ of what we mean by reality . . . . Many studies of the so-called fantastic attempt to define it without first defining the unfantastic or ‘real’ which is thus posited as the self-evident and closed basis for all experience and thought” (100).

El Oxford English Dictionary muestra que el vocablo “reality” es una adaptación del francés medio “réalité”, término que viene del latín postclásico “realitas”. “Reality”, pues, proviene de dos fuentes: “real” y “ty” (“Reality”, etim.). La raíz de esta palabra, “real”, es una adopción del vocablo “*reel, real*” del francés medio, vocablo que proviene a su vez del latín postclásico “*realis*”, que a viene a su vez del latín clásico “*rēs*”, cuyo significado es *cosa*, más el sufijo “*ālis*”, “al” en su adopción inglesa, empleado para dar a entender la idea de que algo es de *tipo*

*de o perteneciente a* (“Real”; “Al”). Por su parte, el sufijo “ty” denota *cualidad o condición*; proviene del inglés medio “te”, adoptado a su vez del francés “té”, que viene del sufijo latino “itātem” (“ty”). Así pues, bajo el apartado I, “The quality or state of being real”, en su primera acepción, “reality” significa: “Real existence; what is real rather than imagined or desired; the aggregate of real things or existences; that which underlies and is the truth of appearances or phenomena”; en su acepción número 2, inciso a, “reality” significa: “The quality of being real or having an actual existence”; en la número 3, “Something that is real; a real fact or state of things; (also) the real nature of something”; y en la 5, inciso a: “That which constitutes the actual thing, as distinguished from what is merely apparent or external”, y en su inciso b: “The real nature or constitution of something; the real thing or state of things” (“Reality”).

Por su parte, María Moliner, en su diccionario, señala que el vocablo “realidad” proviene del término “real”, el cual surge a su vez del latín bajo “realis”, que se deriva de “res, rei”, cuyo significado es *cosa*. Real, por ende, se “aplica, por oposición a imaginario o inexistente, a las cosas que existen o han existido” (“Real”). Así pues, en su primera acepción, ella define realidad como la “[c]ualidad de real; hecho de existir”, indicando que, en filosofía, al hablar de “La” realidad se está haciendo referencia a la esencia de las cosas: “lo que una cosa es, prescindiendo de la apariencia con que se presenta a los sentidos” (“Realidad”).

Este es tan sólo el comienzo de la extensa discusión acerca del concepto de “realidad” y el posible o imposible acceso, total o parcial, a la misma por parte de los seres humanos. Como se verá más adelante, las definiciones provistas por estos dos diccionarios – la quinta, ambos incisos, del Oxford English Dictionary y la que Moliner da al hablar de filosofía – se acercan a la noción de noumenon de Immanuel Kant. Mas en la presente investigación, debido a la naturaleza de mi exploración, no es necesario un estudio de la realidad per se, ya que al hacer uso de este

concepto estoy hablando del universo conocido por el lector y no de una noción monológica, objetiva, inmutable, perene y ontológicamente válida de la realidad. Cada persona posee una visión propia de lo que es real o irreal. Es más, aquello que una sociedad denomina como realidad “may be conventions like any other” (Nandorfy 100). En efecto, mi objetivo en esta tesis no es plantearme la cuestión filosófica (ontológica) de la naturaleza de la realidad. Mi intención es puramente semiótica: destacar que lo considerado como real por el lector de la obra determinará, por oposición, lo que va a considerar o no como fantasía en la misma. Tal cual lo indica la etimología de dicho vocablo, la noción de realidad está intrínsecamente ligada a la creencia de la existencia de algo, de una cosa, y a la condición en la que se manifiesta. Así pues, cualquier cosa – objeto, ente o situación – que una persona considera real, en otras palabras parte de la realidad, es aquello que, para ese individuo, existe en su entorno o en el cosmos conocido por él o ella<sup>19</sup>. En consecuencia, y como bien lo dejan ver las definiciones de Moliner y del Oxford English Dictionary acerca de este concepto, debido a esa existencia, siempre cabe la posibilidad del encuentro entre la persona y ese algo concebido como real, posibilidad inexistente entre la persona y lo concebido por ella como fantasía.

Pero al hablar de realidad agrego un nuevo elemento, tomado de la obra de Félix Martínez Bonati, a los conceptos expuestos por estos dos diccionarios: el de la realidad “vívida” del lector, que me permitirá tratar la relación entre la fantasía y lo fantástico según la percepción que cada individuo o sociedad poseen sobre esa realidad. En su artículo “El material de la literatura” Martínez Bonati explica la idea de la realidad “vívida” a la que me refiero:

---

<sup>19</sup> Philip K. Dick, escritor de ciencia-ficción, dice en “How to Build a Universe that Doesn’t Fall Apart Two Days Later”: “‘Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away.’ That's all I could come up with. That was back in 1972. Since then I haven't been able to define reality any more lucidly” (4). Sin embargo, la desilusión a la que alude Dick no dejará de ser, a fin de cuentas, algo que la persona considera ahora como real.

lo que la palabra evoca en el uso cotidiano no es el saber científico acerca de la cosa (que no es saber común de los hablantes), sino el universal concreto, la realidad vivida, el decantado de la experiencia ordinaria... ese « engañoso » mundo concreto será siempre el mundo en que vivimos, la realidad, para nosotros. Y ése es el mundo que evocan las palabras no técnicas de la lengua, que son los elementos de los textos literarios. (161-62)

Aun alguien instruido en la ciencia, en posesión de un vasto conocimiento acerca de la naturaleza y del cosmos, a fin de cuentas, también posee un conocimiento del mundo real basado en su experiencia de vida, tanto ordinaria como intelectual. Así pues, la idea de realidad “vivida” de Martínez Bonati no se aparta de las definiciones de los diccionarios sino que las lleva al plano pragmático de cada individuo o sociedad, y es aplicable a todo ser humano para hacer alusión a la visión del mundo que cada persona o unidad cultural ha construido a partir de sus vivencias<sup>20</sup>.

Es necesario ahora profundizar en la relación entre la fantasía y lo fantástico con la realidad. Mi definición de fantasía destaca que en toda la literatura perteneciente a este género se hacen presentes situaciones, objetos, cualidades o seres que, cuando se les compara con la realidad del lector, se contemplan como irreales por carecer de fundamentos lógicos<sup>21</sup> y/o verosimilitud. Esto no sólo ocurre en toda obra que despliega un universo distinto al de los lectores; también se da en lo fantástico, ya que tiene lugar en un texto que, presentando un mundo mimético del conocido por el lector, introduce en él algunos, o varios, factores y componentes que se rigen por leyes diferentes a las del mundo “real”, elementos que en el plano existencial de los lectores se considerarían ilógicos, mágicos o milagrosos, y, por lo tanto, imposibles. Pese a esto, hay que

---

<sup>20</sup> Incluso las creencias, así como la forma de pensar de un individuo germinan del cúmulo de sus experiencias, de los conceptos que ha aprendido en su vida y de los hechos que han acontecido en la misma.

<sup>21</sup> Hay obras de ciencia-ficción, ya sea de fantasía o fantásticas, que pueden poseer premisas lógicas, pero son textos en las que estas premisas, al ser comparadas con el mundo que los lectores consideran real, resultan faltas de veracidad.

señalar, la única razón de este relego de cualquiera de los elementos anteriores, presentes en las obras de fantasía y de lo fantástico, al plano de lo inverosímil se debe a que tales elementos no se ajustan a las leyes naturales que el individuo o la sociedad receptora a la que éste pertenece ha fijado como valederas para este planeta y universo. Lo subjetivo de esta última aseveración es palpable. Lo que para ciertas sociedades puede tener visos de irrealidad – la magia, por ejemplo –, para otras es perfectamente lógico y real.

Ross Larson ya lo implicaba al sugerir, en Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative, que los cuentos de misterio son más apreciados por aquellos lectores “who are basically undecided about the authenticity of supernormal phenomena” ya que quienes no creen en eventos sobrenaturales pueden considerar dicha clase de literatura “as the product of a delusion or as simply preposterous” (4). Esta idea se reafirma más adelante en su estudio cuando Larson se refiere a la mentalidad indígena: ésta no distingue – desde el punto de vista de Larson – entre lo real y lo irreal puesto que los mezcla (92). “Thus tales of witchcraft and superstition are often recounted now as matters of fact, telling not of supernatural phenomena to arouse emotions in the reader, but of normal occurrences in a world where magic is inherent” (93)<sup>22</sup>. Más aun, para muchos indígenas la existencia de lo que para una mirada urbana científica, tal como la de Larson, es un universo de fantasía, puede ser una realidad perfectamente accesible, un cosmos que – cual sucede en las novelas de Narnia (1950-1956) de Clive Staples Lewis y en tradiciones folklóricas en todas partes del mundo – tiene portales que conectan ese mundo con el nuestro. Ahora bien, llamo “urbana científica” a esta visión con el fin de destacar su carácter global y su presencia en prácticamente cualquier ciudad de todos los países de la Tierra, así como su tachar de irreal todo cuanto no puede ser corroborado como valedero por los actuales métodos científicos de la academia y los intelectuales del globo terrestre. En claro contraste, para la mentalidad indí-

---

<sup>22</sup> Larson emplea los términos “fantastic” y “supernatural” para referirse a lo irreal.

gena un espíritu con poderes mágicos que habita en un rincón de la foresta no es un personaje de un texto de fantasía o fantástico sino que puede ser una realidad prácticamente palpable. Aún más, esta noción acerca del mundo no está limitada a grupos étnicos que viven en la marginalización. Numerosas personas, que viven hoy día en los centros urbanos de todo el planeta, estudian carreras universitarias y trabajan en compañías nacionales e internacionales, comparten una visión similar del mundo. Más de un individuo que se considera moderno y racional cree en fantasmas. ¿Cuántos más no aseguran la existencia de extraterrestres o seres ajenos a nuestro plano dimensional que habitan en territorios de fantasía? ¿Cuántos más la de duendes y hadas?<sup>23</sup> Incluso William Lyon Mackenzie King, Primer Ministro de Canadá (1921-1930, 1935-1948), que mostró gran talento político en liderar a su nación en circunstancias tan complicadas como las relacionadas con la segunda guerra mundial, se entregaba a prácticas esotéricas, comunicándose con espíritus que le aconsejaban la mejor manera de gobernar a su nación. Más de una persona tacharía de irracionales e irreales estas prácticas, vacuos productos de la mente humana que pertenecerían únicamente a cuentos de hadas o novelas de fantasía pura.

¿Cuál debe ser la perspectiva bajo la que se delimite el campo de lo real? ¿La urbana científica, la rural, la indígena, alguna otra? Esta cuestión se torna aún más complicada en el momento en el que uno se percató de que ninguna de esas perspectivas generales basta para determinar la diferencia entre lo real y lo irreal. Cada ser humano tiene su propia visión de la realidad. Mientras que para ciertos individuos urbanos de Occidente el fantasma del padre de Hamlet es un elemento claramente de fantasía dentro de la obra de William Shakespeare, para otros, pertenecientes exactamente al mismo espacio social, cultural e intelectual es una simple ficción artística verosímil: aunque como individuo es ficcional, su constitución óptica como fantasma es la de un ser real, perteneciente al mundo del espectador, que el dramaturgo usa en su pieza teatral.

---

<sup>23</sup> El documental [The Fairy Faith](#) de John Walker es un perfecto ejemplo de esto.

Para tales personas, pues, que creen en la existencia de espíritus, no se da violación alguna de las leyes del mundo natural.

A lo anterior se agrega el hecho de que aquello que una persona denomina como real es una construcción realizada por medio de las subjetivas percepciones y expresiones – a través del lenguaje – que ella tenga del espacio en el que habita. No es posible hablar de una realidad objetiva para todos los seres humanos, ni de una expresión objetiva de la misma, y tampoco de un entendimiento objetivo entre éstos acerca de qué es real y qué es irreal. Nandorfy, al comentar la exploración teórica de Todorov y de Jackson acerca de la fantasía y lo fantástico, declara: “Once we realize that there is no simple referential equation between words and things, we also realize that all definitions are approximations requiring both the elaboration of multiple contexts and an awareness of the polysemic and mutating nature of language” (110). Por consiguiente, definir a la fantasía simplemente como el campo de lo irreal o imposible en una dicotomía real/irreal en donde ambos elementos de dicha dicotomía se pretendan como objetivos y monológicos es problemático. No es posible emplear una idea de realidad objetiva como la piedra de toque para determinar qué es o no es fantasía y, por ende, fantástico. Ésta es una de las razones por las cuales defino la fantasía de la manera pragmática<sup>24</sup> propuesta al inicio de la presente investigación.

Por si fuera poco, la inestable y porosa relación entre lo real y lo irreal, lo factual y lo imposible, se traza no sólo entre los ámbitos de la fantasía y lo fantástico con lo verdadero. La misma realidad que vivimos día a día ha sufrido y sufre de forma constante una impresionante serie de transformaciones. Ya no se trata simplemente de identificar qué es real y qué no lo es, sino de qué es realmente real en nuestro presente, y cómo funciona el universo en verdad, según lo concebimos hoy día. Lo que en un pasado se consideraba lógico, aceptable y coherentemente real, ahora se etiqueta como superstición, una falta de conocimiento que desembocaba en una

---

<sup>24</sup> Sobre el carácter pragmático de mis definiciones he de volver más adelante.

concepción falsa y puramente imaginaria del universo. En el mundo contemporáneo, el método científico ha desplazado a esas visiones del mundo.

Varios grupos de personas – ciertos académicos, científicos, profesionales – que se consideran racionales y en posesión de un gran nivel de objetividad, totalmente ajenos a las supersticiones del vulgo y a creencias que carecen de pruebas científicas, han llegado a contemplar la ciencia como el método más certero para distinguir qué es netamente real y qué no lo es. Y tienen razón, el método científico ha contribuido enormemente a desentramar varios de los misterios del cosmos. Sin embargo, la búsqueda de estos individuos por una vía totalmente fiable de acceso a la realidad no es tan estable como, tal vez, ellos desearían lo fuera. La ciencia misma y los métodos que ésta emplea no dejan de ser más que una de las tantas visiones que se tienen del universo. Ciertamente sus bases pueden tener solidez, pero, tal como lo argumenta Thomas S. Kuhn en The Structure of Scientific Revolutions, sus progresos se yerguen “on the assumption that the scientific community knows what the world is like” (5). Cuando un grupo de individuos determina que el mundo funciona de cierta manera, cualquier novedad o elemento que se salga de los parámetros determinados por dicha entidad es reprimido “because [it is] necessarily subversive of its basic commitments” (5). En su libro, Kuhn da cuenta de la forma en la cual la ciencia puede ser arbitraria al decidir examinar al cosmos y la naturaleza a través de un determinado paradigma, dejando de lado fenómenos que no se conforman a éste. Toda teoría, señala él, no necesita, “and in fact never does, explain all the facts with which it can be confronted” (18). Aún más: “No part of the aim of normal science is to call forth new sorts of phenomena; indeed those that will not fit the box are often not seen at all” (24). Así pues, una vez que una teoría se establece como un paradigma la ciencia proveniente de éste trabaja con “those phenomena and theories that the paradigm already supplies” (24). Agréguese a esto que los resultados arrojados

por todo estudio científico dependen profundamente de la tecnología que los provee; si ésta es incapaz de detectar un fenómeno determinado, éste se considerará como irreal o simplemente se ignorará su existencia. Así pues, en palabras de Kathryn Hume, la literatura “and criticism, language, philosophy and science were revealed to be tautological, imprisoned within the artificial boundaries of their own conventions” (43). James George Frazer ya lo decía en 1922 en la publicación abreviada de su obra The Golden Bough: A Study in Magic and Religion: “magic, religion, and science are nothing but theories of thought; and as science has supplanted its predecessors, so it may hereafter be itself superseded by some more perfect hypothesis, perhaps by some totally different way of looking at the phenomena—of registering the shadows on the screen—of which we in this generation can form no idea” (712).

La ciencia, pues, no provee una versión definitiva de la realidad sino únicamente un acercamiento hipotético a ésta, un punto de vista sujeto a una revisión constante. La tensión, por lo tanto, entre viejas y nuevas versiones de la realidad también es persistente. La dificultad por aceptar un nuevo orden natural o una manera distinta de concebir algo que se contempla como conocido es evidente. Cuando se piensa que se conoce la forma en la cual un fenómeno funciona, la persona posee la seguridad que este conocimiento le otorga. Y si esta creencia de poseer realmente la verdad se sustenta en un cúmulo de evidencia compilado tras una ardua observación del universo e investigación científica, cabe la posibilidad de que resulte aún más difícil aceptar su posible arbitrariedad. Pero a veces, la dificultad proviene más de la inercia mental o de la aceptación de autoridades irrelevantes. Galileo Galilei, por citar sólo uno de muchísimos ejemplos, fue desacreditado cuando propuso un nuevo orden del cosmos. A pesar de esto, sus indagaciones y postulados, así como los de Nicolás Copérnico, Charles Darwin y Albert Einstein han transformado nuestra concepción de la realidad. Nuevas teorías se han erigido para explicar al universo,

la naturaleza y al ser humano. A inicios del siglo XXI, la física cuántica está revolucionando no solamente nuestra manera de ver y explicar tanto el espacio sideral como nuestro mundo, e incluso nuestra relación con ambos, también está modificando nuestra concepción de la estructura de la realidad y, por ende, de nosotros mismos. Irónicamente, si en el futuro se demostrara la existencia de seres incorpóreos, tales como las hadas o los ángeles, o de extraterrestres, ¡lo que antes se consideraba como de fantasía o fantástico pasaría a formar parte del universo real!<sup>25</sup> Ahora bien, pese a lo antedicho, como ya se deja ver en las palabras de Martínez Bonati y en el establecimiento de numerosos paradigmas científicos, los individuos de una sociedad sí pueden llegar a un cierto grado de consenso acerca de qué es real e irreal gracias a la información adquirida por medio de sus vivencias y que comparten entre ellos mismos.

Al reflexionar acerca de la noción de realidad, Immanuel Kant concluye en Kritik der reinen Vernunft<sup>26</sup> que existen dos aspectos en cuanto al universo en el que habitan y se desarrollan los seres humanos. Por un lado se encuentra lo que este filósofo denomina fenómeno y por otro lo que él llama noumèno. Por el primero, éste se refiere a todo aquello que es perceptible por medio de los sentidos, “objects of a possible experience” (94). Por el segundo, Kant entiende “a thing so far as it is *not an object of our sensuous intuition*” (96-97)<sup>27</sup>. En otras palabras, el noumèno es ese algo que existe en el espacio que los seres humanos viven y experimentan a través

---

<sup>25</sup> Jocosamente, algo parecido a esto podría suceder con la reciente invención de un nuevo pegamento. El Hombre Araña, personaje creado por Stan Lee – nacido como Stanley Martin Lieber – y el dibujante-escritor Steve Ditko a inicios de la década del sesenta del siglo XX, y cuyos poderes surgen de la mordedura de una araña contaminada de radiación, tiene la habilidad de trepar por los muros de su ciudad. La posibilidad de realizar lo mismo había sido imposible hasta ahora que un grupo de investigadores del George Institute of Technology en Atlanta y la Universidad de Dayton ha creado “a new type of dry glue designed to mimic gecko feet” capaz de adherirse a una superficie, levantarse y volverse a adherir. “A 1-inch square of the adhesive can support the weight of a 220-pound man climbing up a vertical surface . . . an ideal material for, say, a Spider-Man suit” (Reuters B6).

<sup>26</sup> Crítica de la razón pura.

<sup>27</sup> Si se prefiere concebir al noumèno en un sentido positivo, explica Kant, éste sería entonces “an *object of a non-sensuous intuition*”, lo que implicaría que el individuo percibiendo su entorno real pudiera asumir “a peculiar mode of intuition, an intellectual intuition, to wit, which does not, however, belong to us, of the very possibility of which we have no notion” (97). Más adelante concluye en que la noción de noumèno es “merely a *limitative conception* and therefore only of negative use” (97).

de sus sentidos, en la realidad, pero que éstos no pueden percibir. El concepto de noummeno, entonces, “is not an arbitrary or fictitious notion, but is connected with the limitation of sensibility, without, however, being capable of presenting us any positive datum beyond this sphere” (97). Así pues, pese a lo limitado de las capacidades de percepción sensorial de los seres humanos con respecto a lo que los rodea y la imposibilidad de conocer con certeza absoluta la verdadera naturaleza de la realidad – esa esfera dentro de la cual nace, vive y muere la humanidad – aun así todos los individuos en este planeta son capaces de percibir, hasta el grado en que sus sentidos se los permitan, su entorno y los componentes del mismo, lo fenoménico en éste. Lo cual los vuelve capaces de relacionarse con el mundo, comprenderlo hasta cierto grado y lograr sobrevivir gracias a las deducciones y razonamientos realizados a partir de la cognición que hacen del universo en donde habitan. Aún si la percepción del mundo que una persona tiene es equívoca y errónea, parcial, falsa e inválida con respecto a la verdadera realidad, lo nouménico del cosmos, aun así esta persona es capaz de percibir un aspecto de la realidad que es tangible y valedero, que se manifiesta en el espacio en el que él o ella se desenvuelve. Como consecuencia, los individuos de una sociedad erigen civilizaciones y acumulan un cuerpo de conocimientos que les permite moldear su entorno inmediato, llegando incluso a crear los inicios de una noosfera, según la concibe Vladimir Ivanovich Vernadsky<sup>28</sup>.

Es posible, por lo tanto, hablar de la realidad de una persona como el universo conocido por el individuo o una sociedad determinada, en tanto se entienda que se está haciendo referencia

---

<sup>28</sup> Noosfera, para Vernadsky – quien toma prestado el término de Edouard Le Roy y Theilhard de Chardin –, se refiere a una “geosphere dominated by human reason and conscious work activity, which were rapidly changing the chemical structure of the biosphere (Bailes 194). Un ejemplo en sus propias palabras, tomado de su libro *Khimicheskoe stroenie biosfery Zemli i ee okruzheniia* [La estructura química de la biosfera de la tierra y de su ambiente] y publicado en 1965, es: “Humans cutting down forests and fields . . . change the face of the planet, create numberless new physical-chemical processes in the history of the biosphere” (cit. en Bailes 194).

a la realidad vivida de la que habla Martínez Bonati, circunscrita dentro de la esfera fenoménica – y no a la nouménica – de la realidad a la que se refiere Kant.

Hechas estas precisiones acerca del concepto de realidad, nótese que explorar la relación de la fantasía y lo fantástico con el mundo real es pertinente no tan sólo para destacar lo flexible que puede ser la visión del mundo de cada ser humano en lo tocante a lo real, la fantasía y lo fantástico, sino también – como ya se ha indicado en los apartados de la sección precedente al ahondar en la fantasía y lo fantástico – para demostrar la inherente necesidad que estos géneros literarios tienen de la realidad para su propia existencia, pese a su estrecha relación con la irrealidad. El mundo considerado real por el individuo lector es la base a partir de la cual ambos géneros erigen sus propios cosmos; sólo así son capaces de construirlos y de hablar de aquello que es esencial en el ser humano, así como de hacer referencia a seres, eventos y lugares capaces de impactar a la persona que lee esta clase de literatura, de establecer un vínculo intelectual y emocional con él o ella. Tolkien lo deja en claro: para existir, la fantasía necesita de la realidad y, más aun, se beneficia con la concepción científica de la realidad. La fantasía – y, por ende, lo fantástico – “does not either blunt the appetite for, nor obscure the perception of, scientific verity. On the contrary. The keener and the clearer is the reason, the better fantasy it will make. . . . For creative fantasy is founded upon the hard recognition that things are so in the world as it appears under the sun; on a recognition of fact, but not a slavery to it” (“Fairy” 74-75). Partiendo de las ideas de William R. Inge, Samuel Taylor Coleridge, John Addington Symonds, Irène Bessière y Joanna Russ entre otros, Jackson deja en claro esta dependencia de la fantasía con respecto al mundo real (19-26). Dicha necesidad se hace aún más intensa en el género – para ella modo (32) – de lo fantástico. Esta autora argumenta que a diferencia de “the marvellous or the mimetic, the fantastic is a mode of writing which *enters a dialogue with the ‘real’ and incorporates that dia-*

*logue as part of its essential structure*” (36). De lo contrario, lo fantástico no podría ser reconocido como tal y tampoco estaría capacitado para ser subversivo – como Jackson proclama desde el título de su trabajo – pues no tendría ninguna relación con el universo conocido por la persona lectora.

Lo antedicho apunta hacia una diferencia más entre la fantasía y lo fantástico, según las definiciones de ambos géneros que propongo en esta investigación. El diálogo presente en lo fantástico del que habla Jackson también se halla en la fantasía –incluso en su plano más lejano al mundo conocido por el individuo lector –, pero al existir en un universo distinto al del conocido por la persona lectora no se hace presente de forma tan evidente a como puede hacerlo en lo fantástico. Mientras en este último, dicho intercambio puede llegar a tener lugar de una manera sutil – en el realismo mágico, por ejemplo –, en varias ocasiones sucede de manera evidente dentro del texto, en la diégesis misma. En la fantasía, en cambio, este diálogo acaece ya no tanto en la obra sino sobre todo en el interior del individuo que la lee, quien coteja en su mente el universo de fantasía presentado en el texto con su mundo conocido y considerado real. De esto se hablará aún más en detalle, en 4.2.2, al ahondar en la maravilla-ficción.

Para fines prácticos a esta investigación, la perspectiva desde la cual se analizarán las obras del corpus, y que servirá para denominar a un texto como de fantasía, fantástico o mimético, será la urbana científica. Lo cual no significa que yo concuerde completamente con todos sus paradigmas y premisas. La razón de dicha elección se debe a que dentro de los círculos académicos es esta visión del mundo la que se considera más apropiada y seria para cualquier tipo de estudio; además, hay que reconocerlo, ésta ha llegado a tener varios aciertos con respecto al funcionamiento de la naturaleza del orbe terráqueo y del cosmos.

Para concluir esta sección, sólo resta especificar que la búsqueda de una enunciación estable e inmutable de los conceptos de fantasía, de lo fantástico y de los subgéneros propios a cada uno de dichos géneros sólo se simplificaría si todos los seres humanos concordaran en qué es verdadero y qué es irreal e imposible.

Así pues, las definiciones que he propuesto se basan, por cierto, en la comprobación evidente de que se puede alcanzar un grado suficiente de consenso en esta materia, mas procurando que todas y cada una de estas definiciones sean perfectamente aplicables en un mundo que está en constante evolución ideológica. Mi concepción de fantasía y de lo fantástico no radica en si la existencia de los elementos de un texto es, de manera inamovible y contundente, imposible para todos los seres humanos del planeta en todo tiempo y lugar, sino en si esta existencia es inexplicable para el lector de ese texto, obligándolo a buscar otras leyes para el universo contenido en una obra de fantasía o, en un texto fantástico, el cosmos de fantasía que se manifiesta en un universo mimético del conocido por el individuo lector. Se podría argumentar aquí que una definición de fantasía o de lo fantástico tales como las propuestas en este texto son inútiles, ya que para ciertas sociedades lo que un grupo de personas concibe como un texto de ficción mimética puede ser considerado como uno de fantasía o de lo fantástico; y una obra que en el presente cae dentro de uno u otro de estos géneros, en el futuro podría convertirse en una de artística ficción mimética. Sin embargo, así es la realidad. Por más técnica y delimitada que sea una definición de cualquiera de estos géneros, su naturaleza es tal que jamás podrá tener un carácter estático y definitivo. En matemáticas es posible afirmar  $E=mc^2$  casi sin temor a caer en la subjetividad, mas no en la concepción de lo real, que determina la concepción de la fantasía y de lo fantástico.

No soy, pese a todo, el único que se da cuenta de lo antedicho. Kathryn Hume arriba a la misma conclusión a la que yo he llegado acerca de estos dos géneros. Esto resulta claro al cono-

cer su definición de fantasía: “*Fantasy is any departure from consensus reality*” (21), la cual coincide con la de William R. Irwin. Hume añade: “So long as the departure is recognizable to the reader, we are talking about fantasy” (23). Por su parte, en su libro Literatura y Fantasía, Risico dice: “desde el punto de vista temático, cada época tiene sus propios géneros fantásticos o maravillosos de acuerdo con sus propias determinaciones culturales” (15). Esto se debe, además, expresa este autor en su otro libro Literatura fantástica de lengua española: Teoría y aplicaciones, a que “la caracterización de literatura fantástica, como la de literatura realista, deriva ante todo de determinada manera de leer. Ya que son conceptos que no se encuentran en todas las épocas . . . Esto nos proyecta en la pragmática literaria” (12). Este punto se explora un poco más en 4.6 “¿Maravilla-ficción o Ciencia-ficción?”, en donde se verá la conveniencia de definir a estos géneros y sus subgéneros de la manera en la que se propone en la presente tesis. Mis definiciones son, pues, primariamente pragmáticas conforme a un modelo semiótico como el de Charles Morris – en el cual “the relation of signs to interpreters” se denomina “the *pragmatical dimension of semiosis*” (6) – y, lo admito, cruzadas de relatividad epistemológica: la literatura de fantasía y de lo fantástico está determinada primariamente por la recepción lectora (la de cada individuo lector en último término, que de hecho suele compartir con las personas de la sociedad o unidad cultural a la que pertenece y que se halla en permanente correlación generativa con dicha sociedad).

Como he señalado, vivimos en un mundo de cambios constantes. Nos hemos movido de un universo ptolomeaico a uno copernicano; el creacionismo, a su vez, ya no se considera una explicación seria de los procesos de evolución del planeta que habitamos. Hoy en día consideramos que textos tales como el poema babilonio Gilgamesh o la angustia por la muerte<sup>29</sup> (c. 2000

---

<sup>29</sup> Dentro de mi nomenclatura, esta obra sería de maravilla-ficción fantástica, acercándose bastante a la maravilla-ficción de fantasía.

A.C.)<sup>30</sup>, o aun parte de las crónicas de los conquistadores españoles en búsqueda de El Dorado o la fuente de la eterna juventud, pertenecen al género de la fantasía o de lo fantástico y no – como se pudo haber considerado en el pasado por ciertos grupos sociales – al de la ficción mimética o incluso al de la historiografía. Hume misma lo señala claramente: “what the author meant literally may be interpreted as fantasy by readers of different backgrounds and eras: the monsters in *Beowulf* [c. 700] may be a case in point” (12). Si nuestra limitada visión acerca de las leyes de nuestro universo cambia, nuestra noción de estos géneros se modificará, y con ella nuestra concepción genérica del texto que se consideraba de fantasía o de lo fantástico.

#### 4. Subgéneros de la fantasía y lo fantástico

##### 4.1 – Magia, milagro y maravilla

Y esta vez comprendía lo que leía,  
mientras recitaba en voz alta palabra tras palabra,  
y veía las acotaciones: cómo había que unir el sortilegio  
al sonido de la voz y los movimientos del cuerpo  
y de la mano.  
– Úrsula K. Le Guin. *Un mago de Terramar*

Antes de entrar más a fondo en los subgéneros de la fantasía y lo fantástico, es necesario esclarecer un punto: la magia<sup>31</sup> y el milagro no son lo mismo, pero ambos quedan comprendidos,

<sup>30</sup> Respecto a su génesis, el investigador Jorge Silva Castillo – quien traduce este poema directamente del acadio al español – explica que antes de principios del segundo milenio A.C. ya existían “diversas tradiciones sumerias [que] fueron recogidas en un solo poema épico acadio, cuya primera versión data de ... la época paleobabilónica” (21).

<sup>31</sup> Los vocablos que empleo como sinónimos de “magia” son los siguientes: teúrgia, taumaturgia, brujería, hechicería y magismo. De igual forma, los sinónimos de “hechizo” que utilizo son: encanto, encantamiento, embrujo, conjuro y sortilegio. Y los términos que uso para la persona que realiza un acto mágico son: maga, hechicero, bruja, taumaturga, teúrgo y sortilego. Para evitar un exceso de sinónimos, otros términos, tales como encantador, jorguina, conjurador, cohen y chamán, se han abandonado. Otros términos a los que se recurre comúnmente para referirse a quienes se dedican a la magia, pero que se limitan a un tipo de magismo, o resultan poco fieles a lo que es un mago, o resultarían anfibalógicos en su contexto, y, por lo tanto, tampoco empleo en la presente investigación son: mágico (se presta a confundirse con el adjetivo mágico), nigromante, nigromántico (ambos se refieren a quien efectúa sus embrujos gracias a la invocación de los muertos), adivinador o adivino, agorera, zahorí, sibil, vidente (estos son un tipo específico de mago que busca conocer el futuro), prestidigitador, ilusionista (estos no hacen magia realmente

como se verá tras explorar estos conceptos, dentro de la esfera de la maravilla. De ahí los nombres de maravilla-ficción de fantasía y maravilla-ficción fantástica que he asignado a estos subgéneros. Ya sea que un texto presente elementos mágicos y otros componentes milagrosos, ambas obras son de maravilla-ficción – a condición de que, recuérdese, el mundo de fantasía en donde se desarrolla la historia o que se manifiesta en un mundo mimético del conocido por el lector posea una coherencia interna propia; recuérdese también que, en el caso de la maravilla-ficción fantástica, esta manifestación consiste en la presencia de uno o varios fenómenos propios de ese mundo de fantasía en dicho mundo mimético –.

Tal objetivo supone realizar una clara distinción entre la magia y el milagro, así como una nítida descripción de la relación de ambos con la maravilla. Para lograr lo dicho he de ahondar un poco en estos conceptos, sin pretender – pese a lo fascinador de estos temas – dar un recuento y análisis detallado de ninguno de los tres. Tan sólo se delinearán, pues, estas nociones con el fin de esclarecer las razones detrás de la elección de los nombres de los dos subgéneros de que aquí me ocupo y entender así la diferencia entre ellos y los demás pertenecientes a la fantasía y lo fantástico, especialmente los de la ciencia-ficción de fantasía y fantástica. Huelga decir, además, que dichas distinciones me serán de utilidad en el análisis del corpus de la presente tesis.

Fascinante es la historia de la maravilla y sus dos especies: la magia y el milagro. A éstas se les encuentra desde las eras más antiguas de la humanidad en todas las culturas y en todas las regiones geográficas del orbe; no existe grupo humano que las desconozca, y su presencia sigue vigente en el siglo XXI. Desde Wicca o “the Craft” hasta actos tales como el “congelamiento”<sup>32</sup>

---

sino trucos que se le asemejan), demiurgo (se refiere en la filosofía platónica y gnóstica al dios creador), cabalista, ocultista (se especializan en conocimiento oculto), aojador y ensalmador (el primero se dedica a hacer únicamente el mal, en cambio el segundo se especializa en rezos).

<sup>32</sup> Esta especie de magismo consiste en escribir el nombre de una persona en un pedazo de papel, meterlo en un recipiente con agua y depositarlo en un congelador con el fin de apaciguar al susodicho individuo y hacer que éste deje de molestar, agredir o importunar a quien lleva a cabo el “congelamiento”.

o la creencia en sucesos milagrosos, ambas forman parte de la vida cotidiana de ciertos grupos rurales y urbanos a través de todo el planeta. En tanto existan seres inteligentes y dotados de consciencia, tanto la brujería como el milagro seguirán teniendo adeptos en las sociedades y grupos culturales del futuro. Según Frazer la ciencia es el sustituto de la religión, y ésta lo es de la hechicería; no obstante, esto no debe de entenderse como una sucesión cronológica en la que la nueva visión del mundo hace desaparecer a la antigua (711-12). Hoy día, estas tres se encuentran ya sea una al lado de la otra o mezcladas entre sí. Basta pasearse por los callejones de varios mercados del Distrito Federal de México – por nombrar uno de los muchos lugares en todo el mundo en donde se aprecia el mismo fenómeno –, para hallarles en un sincretismo a veces tímido y otras pujante y desafiante.

Las palabras de Jane Robinett respecto a la teúrgia, en *This Rough Magic: Technology in Latin American Fiction*<sup>33</sup>, son un claro indicador de lo complicado e inmensamente profundo de dicha noción y cuerpo de conocimientos: “In fact, in any discussion of magic, definition is the central problem because there are more definitions of magic than there are philosophers, theologians, anthropologists, mystics, linguists, magicians, witches, technologists, astrologers and literary critics put together” (9). Esta autora provee varias definiciones del término; consulta, entre varias fuentes, el Oxford English Dictionary, el American Heritage Dictionary, el Webster’s New International Dictionary e incluso *The Golden Bough* de Frazer y *The Philosophy of Natural Magic* de Henry Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), famoso alquimista y brujo alemán. Finalmente, y conforme al estudio que ella realiza de la ficción latinoamericana<sup>34</sup>, esta autora define magia como “a force, or perhaps a presence, existing within and beyond the natural

---

<sup>33</sup> El título del libro de Robinett proviene de *The Tempest* de William Shakespeare, en la escena en la que Prospero renuncia a la brujería tras enunciar todos los portentos que ha realizado gracias a sus encantos: “By my so potent art. But this rough magic / I here abjure” (5.1.50-51).

<sup>34</sup> Ella explora “how technology is portrayed [in] Gabriel García Márquez’s *One Hundred Years of Solitude*, Jorge Amado’s *Gabriela, Clove and Cinnamon*, and Isabel Allende’s *The House of the Spirits*” (3).

world as defined by human knowledge and scientific law. It can manifest in phenomena which extend or suspend what we assume to be natural laws, and in the process, astonish, delight, terrorize and awe us” (17). Esta concepción de la teúrgia es útil para Robinett ya que no hace énfasis en un agente, un mago o alguien con facultades para ejercer la hechicería. En las novelas que ella examina “when magic transpires, there is rarely a visible agent, that is, a person who invokes this magic and puts it to his or her own uses” (14). El magismo creado “by deliberate agency [is] greatly overshadowed by a superior kind of magic, one that simply appears, sometimes in response to the lives of human beings, but more often of its own accord” (14-15). Sin embargo, y por la misma razón, esta definición de Robinett no es muy útil en la presente investigación para explicar la distinción entre taumaturgia y milagro, y, por ende, los motivos de la elección del nombre de los subgéneros de la maravilla-ficción de fantasía y la maravilla-ficción fantástica, ni para el concepto de teúrgia que se empleará más adelante al analizar las obras del corpus. Contribuye, eso sí, para dejar en claro que la taumaturgia es una fuerza que pertenece al cosmos conocido por la persona lectora y a la vez a otro espacio que va más allá de las leyes naturales de dicho universo. Además enfatiza su misterioso poder: el magismo es capaz de causar un arrobamiento total o un terror absoluto.

Actualmente, el Oxford English Dictionary define la magia, en su primera acepción como sustantivo, inciso a, de la siguiente forma: “The use of ritual activities or observances which are intended to influence the course of events or to manipulate the natural world, usually involving the use of an occult or secret body of knowledge; sorcery, witchcraft. Also: this practice as a subject of study” (“Magic”). Y Moliner como: “Arte de realizar cosas maravillosas en contra de las leyes naturales. Poder con que se realizan tales cosas” (“Magia”). Sin embargo es la definición de la segunda edición del año 1989 del Oxford English Dictionary la más precisa hasta cierto

punto: “pretended art of influencing the course of events and of producing marvelous physical phenomena, by processes supposed to owe their efficacy to their power of compelling the intervention of spiritual beings, or of bringing into operation some occult controlling principle of nature” (cit. en Robinett 10). La definición de 1989 adolece, como bien lo apunta Robinett, de prejuicio y emite una opinión acerca de la hechicería, tildándola de irreal e inferior a la ciencia del presente (10); tampoco refleja el grado de relevancia que tuvo para varias personas en el pasado e, inclusive, sigue teniendo aún en el siglo XXI para la gente que se dedica al estudio de la hechicería como práctica. No obstante, menciona los dos factores esenciales de la teúrgia: la intervención de seres espirituales y la necesidad de un procedimiento para su consecución. En efecto, sus dos elementos principales son: a) posee una serie de leyes que se deben de seguir con precisión si se desea el buen efecto de un encantamiento y, por lo tanto, la consecución del objetivo del mismo; b) puede recurrir a la ayuda o al servicio obligado de espíritus o demonios, seres cuya naturaleza es distinta a la de los humanos y son capaces, por lo tanto, de romper, o escapar, de las leyes naturales. Estos dos componentes son importantes puesto que, como se verá poco más adelante, justa y precisamente aquí radica la diferencia entre magia y milagro.

La nueva definición de hechicería que da el Oxford English Dictionary trata de salvar la carencia de la definición anterior, pero deja sin mencionar, tal vez dando por entendido, el segundo de los agentes esenciales de la brujería. Es hasta el inciso b de la misma acepción, al definir la magia natural, que se hace evidente este segundo factor; sin embargo, vuelve a tener el mismo tono deprecativo de la definición de 1989: “magic involving the manipulation of supposed occult properties of the natural world (usually excluding the conjuration of personal spirits); this skill as a subject of study” (“Magic”). Así pues, tras ver estas definiciones de la taumaturgia queda en claro que ésta tiene los dos componentes esenciales ya señalados, es capaz de ir en con-

tra de las leyes del mundo natural, y forma parte de éste a la vez que también lo hace de otro espacio que escapa de la regencia de la naturaleza<sup>35</sup>. Las propiedades ocultas del mundo natural, pese a estar ligadas a éste, toman un cariz particular y se constituyen como un cuerpo de leyes que tiene una independencia relativa a las leyes naturales ya que pueden ir en contra de éstas e, inclusive, abarcar otras no pertenecientes al cosmos natural. A este cuerpo se le conoce, pues, como leyes mágicas.

Así pues, y en base a estas nociones, concibo la magia como aquella fuerza o energía, presente en el mundo natural y también en un espacio más allá de éste, que es capaz de afectar dicho mundo y que posee sus propias leyes, las cuales pueden coincidir o diferir de las del mundo natural, a la cual ciertas personas tienen acceso, ya sea por medio del uso apropiado y preciso – en forma de ritos, conjuros o cocciones – de sus leyes, o a través de la intervención de espíritus, o de seres, objetos y lugares mágicos<sup>36</sup>, que lleven a cabo los deseos del hechicero o afecten a una persona.

Hay que añadir que definir la teúrgia de esta manera se fundamenta no sólo en lo antedicho sino también en abundantes textos, mitologías y tradiciones folklóricas, en todo el planeta y en diversas épocas, pues en todos los casos la teúrgia presenta estas cualidades. Esto no impide, pese a todo, que se la pueda hallar mezclada con lo milagroso.

Ilustraré lo antedicho con varios ejemplos. Empezaré con cuatro que conciernen a la necesidad de exactitud en los procedimientos a aplicarse, tomados de obras contemporáneas<sup>37</sup>, pues

---

<sup>35</sup> Por su parte, la definición del Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary, en su primera acepción, es: "the art of producing a desired effect or result through the use of various techniques, as incantation, that presumably assume human control of supernatural agencies or the forces of nature" ("Magic"). A pesar de su tono de prejuicio, esta noción de brujería incluye, efectivamente, ambos factores esenciales de la magia, pero "supernatural agencies" es un término vago para incluir a espíritus y los principios mismos de ésta.

<sup>36</sup> Es decir, dotados de esta fuerza o energía.

<sup>37</sup> Para ejemplos de lo mismo en obras del pasado, piénsese, verbigracia, en: *Macbeth* (1606) de Shakespeare, en donde tres brujas confeccionan una pócima hechizada y van nombrando detalladamente los ingredientes de la misma, tales como "Scale of dragon, tooth of wolf" (4.1.22), hasta que está lista: "Cool it with a baboon's blood, / then

para ilustrar después otros aspectos de la definición emplearé sobre todo ejemplos del pasado. Cual ya se ha señalado en la introducción a esta tesis, emplearé ejemplos tanto de la literatura como del cine con el fin tanto de ilustrar los conceptos sugeridos en mi investigación como de hacer explícitos cada uno de los géneros y subgéneros en cuestión.

Algunas obras contemporáneas son The Last Unicorn (1968) de Peter Soyer Beagle, los libros de Harry Potter (1997-2007) de Joanne Kathleen Rowling – más conocida como J. K. Rowling –, el juego de rol Dungeons & Dragons (1974 a hoy día) y The Lord of the Rings de Tolkien. En el primero, el mago Schmendrick tiene acceso a la hechicería gracias a los conocimientos que su maestro, el teúrgo Nikos, le ha transmitido. Al intentar socorrer a la unicornio presa en una jaula, Schmendrick ensaya varios encantamientos, mas ninguno le funciona por no seguir adecuadamente las leyes de la magia, la manera precisa en la cual se debe de realizar un hechizo para que surja efecto: “Movi6 y agitó sus manos. De los dedos brotó sangre. / –Creo que me equivoqué en el tono” (35). Tan sólo cuando se sintoniza con estas leyes es capaz de realizar un conjuro y conectarse a esa fuerza que es la teúrgia: “cerró los ojos. / –Haz lo que quieras – susurró a la magia–. Haz lo que quieras. / Un estremecimiento le recorrió de pies a cabeza. . . . Habló con tono de mando. Debilitado por el poder, cayó de rodillas y esperó ser Schmendrick otra vez” (62). Tiempo después estas facultades le permiten transformar a la unicornio en una

---

the charm is firm and good” (3.5.37-38). La Odisea (c. 700 A.C.) atribuida a Homero, en donde la diosa Circe emplea el mismo procedimiento para transmutar a sus víctimas: primero les da una pócima embrujada – la cual, se infiere, sigue una receta especial – y luego los toca con su vara mágica. Ella hace esto primero con los compañeros de Odiseo – o Ulises – y luego con él, pero su taumaturgia no afecta al héroe debido a que Hermes, quien conoce el procedimiento que la hechicería de esta diosa sigue, le ofrece a Odiseo una raíz como antídoto a la brujería de Circe (163-64). Otro ejemplo es “The History of Ali Baba, and of the Forty Robbers Killed by One Slave” (c. 800) de autor anónimo, en donde Alí Babá tiene que repetir exactamente la misma fórmula mágica, “ábrete sésamo”, para que en la roca se abra una puerta y, así, Alí Babá logre tener acceso a la guarida de los ladrones. El hermano de Alí Babá, Cassim, también emplea el mismo conjuro para entrar en la caverna de los truhanes, pero al intentar salir no sigue con precisión la fórmula mágica y jamás logra volver a abrir la puerta en la roca (“History” 221). En Le Morte Darthur (1485) de Thomas Malory, Merlín hechiza al rey Pellinore, salvándole la vida a Arturo, y lo deja en un profundo sueño (37). Aunque el texto no describe la confección del conjuro, sí deja en claro que el mago realiza “an enchantment”; así pues, se da por entendido que Merlín tuvo que seguir un proceso indicado para poderle echar un sortilegio a Pellinore.

humana (97-101). Ahora bien, la teúrgia tiene la capacidad de afectar al mundo natural debido a que forma parte de éste – la metamorfosis de la unicornio, por ejemplo, se da en dicho cosmos; varios de los minerales, hierbas y otras plantas o partes de animales que se usan en la cocción de pócimas encantadas y procesos alquímicos provienen del universo natural –, pero al mismo tiempo la hechicería es capaz de romper las leyes naturales de éste pues sus propias leyes mágicas son capaces de ir más allá de dicho mundo. En las novelas de Harry Potter, los conjuros también se deben de confeccionar con un apego absoluto a las leyes de la hechicería si se desea que tengan el resultado adecuado<sup>38</sup>. Gracias a esto es que Hermione, en Harry Potter and the Philosopher's Stone (1997), es capaz de hacer volar una pluma de ave: “‘You’re saying it wrong,’ Harry heard Hermione snap. ‘It’s Wing-gar-dium Levi-o-sa, make the ‘gar’ nice and long’” (Rowling 127). En Dungeons & Dragons (D&D) – el popular e imaginativo juego de rol inventado por Dave Arneson y Ernest Gary Gygax (llamado “The Fantasy Game” en un inicio, pero rebautizado como Dungeons & Dragons por la esposa de Gygax, Mary Jo Powell), y popularizado por Gygax, Don Kaye y Brian Blume (Archer) –, cualquier teúrgo necesita aprenderse todos los conjuros que desea utilizar, le es imprescindible estudiarlos y memorizarlos perfectamente, o de lo contrario no surtirán efecto en lo absoluto o éste será otro a lo esperado<sup>39</sup>. En pocas palabras: necesita seguir las leyes de la magia. Si un mago o una hechicera no recitan los versos del encanto de manera correcta, pueden, inclusive, matar a uno de sus compañeros. Gandalf, el viejo tauma-

---

<sup>38</sup> Esta noción es tan popular que Michael Page y Robert Ingpen, en su Enciclopedia de las cosas que nunca existieron: criaturas, lugares y personas, al describir la magia hacen énfasis en lo complicado que puede ser realizar un conjuro precisamente por estas razones (171). Un ejemplo de la complejidad de un sortilegio se puede apreciar en The Changing Land (1981) de Roger Zelazny: el “hechizo se convirtió en una serie de líneas de varios colores conectadas entre sí, todas latiendo al unísono, cuentas de energía pasando de forma aparentemente aleatoria de una conexión a otra. . . . Cada una de las líneas que contemplaba representaba una sola unidad del hechizo, hablada o en gesto” (138-39).

<sup>39</sup> En los años maravillosos en los que jugué Dungeons & Dragons este factor siempre fue decisivo para el buen logro de cualquier misión en la que se embarcaban mis personajes, los de mis hermanos Bernardo y Eduardo, así como los de nuestros amigos Enrique Martín-Sánchez Madero, Gabriel y Gustavo Llaguno Velasco.

turgo de The Hobbit (1937) y The Lord of the Rings, en el segundo de los libros del autor inglés, es incapaz de abrir las puertas de Moria, aun a pesar de sus portentosas habilidades y sabiduría:

*Annon edhellen , edro hi ammen!*

*Fennas nogothrim, last beth lammen!*

he said in a commanding voice. The silver lines faded, but the blank grey stone did not stir.

Many times he repeated these words in different order, or varied them.

Then he tried other spells, one after another, speaking now faster and louder, now soft and slow. Then he spoke many single words of Elvish speech. (299)

Es sólo cuando pronuncia la clave mágica adecuada que abre dicho portón. Él mismo lo explica: “‘I was wrong after all,’ said Gandalf, ‘and Gimli too. . . . The opening word was inscribed on the archway all the time! The translation should have been : *Say ‘Friend’ and enter*. I had only to speak the Elvish word for *friend* and the doors opened” (300).

He aquí, ahora, algunos ejemplos en los que se recurre al auxilio de espíritus con el fin de realizar magia<sup>40</sup>. En el capítulo “The Passing of the Grey Company” de la misma novela, “Aragorn son of Arathorn, Elessar, Isildur’s heir” (829), no es un hechicero pero aun así tiene acceso a la taumaturgia al ser capaz de invocar al espectro del “King of the Mountains” y a sus guerreros muertos, maldecidos por Isildur, a prestarle auxilio en la batalla contra Sauron. Los llama a ayudarlo a derrotar a los corsarios de Umbar en el puerto de Pelargir: “Now I go to Pelargir upon Anduin, and ye shall come after me. And when all this land is clean of the servants of Sauron, I

---

<sup>40</sup> Para ejemplos de lo mismo – gracias a un espíritu u objeto mágico – en obras contemporáneas, piénsese, verbigracia, en: Dilvish, the Damned (1982) de Zelazny, en donde Oele, una sortilega, recibe favores de un espíritu a cambio de danzar casi desnuda para él (126-28); Macario (1950) de B. Traven, en el cual Macario, un leñador – en lo que podría ser, tal vez mas no es seguro, un sueño –, hace un pacto con la muerte y se vuelve un renombrado médico gracias a un tónico mágico que ésta le otorga; “The Devil Was Sick” (1951) de Bruce Elliot, en el que un demonio le ofrece sus servicios a Aceptos, un estudiante del futuro que espera dejar la Tierra para reunirse con su amada; The Lord of the Rings, en el cual el anillo de poder prolonga la vida de su portador y lo vuelve invisible si se lo coloca en alguno de sus dedos.

will hold the oath fulfilled, and ye shall have peace and depart for ever” (772). Otros ejemplos, pero de obras del pasado, son The Tempest (1610 ó 1611) de Shakespeare, Faust (1808) de Johann Wolfgang von Goethe, así como la historia de Aladino y la lámpara maravillosa (leyenda popular árabe del Medievo). En The Tempest, el hechicero Prospero libera a Ariel, un espíritu del aire, empleando sus conocimientos de las leyes de la brujería; y utiliza a este ser, entonces, para llevar a cabo algunas de sus brujerías, tales como la tempestad que hunde el barco del rey (1.2.195-206). La historia de Fausto es otro ejemplo en el cual un mago, además de realizar sortilegios, hace uso de un espíritu, Mefistófeles, para obtener conocimiento y lograr sus objetivos. Así lo declara este brujo, en la primera parte de la obra de Goethe, cuando se encuentra en una caverna en el bosque: “Spirit sublime, thou gav’st me, gav’st me all / For which I prayed” (3217-18). Y en el relato de Aladino y la lámpara maravillosa, pese a que el protagonista no es un taurmaturgo, éste hace uso del genio – más propiamente llamado djinn o efrít – atrapado en la lámpara hechizada que él encuentra en las arenas del desierto para realizar sus deseos por medio de prodigios mágicos.

Además del cuento de Aladino y la lámpara maravillosa, baste citar, para ilustrar casos en los que se hace uso de un objeto mágico para hacer maravillas, las famosas leyendas de Gilgamesh, así como la del rey Arturo y el sortilego Merlín. El héroe del poema babilonio, en su búsqueda por Utanapístim, pasa por una foresta “*de piedras preciosas*” (Silva Castillo 140) y, usando como pértigas los troncos del bosque hechizado, cruza en una embarcación “las aguas de la muerte”, las cuales lo hubieran fulminado al instante de haberlas tocado (150-51). Finalmente, gracias a los consejos del inmortal Utanapístim, Gilgamesh encuentra la planta que da la juventud, para perderla después al ser tomada por una Serpiente (179-81). En Le Morte Darthur (1485) de Thomas Malory, el rey Arturo, por su parte, empuña a Excalibur, la espada que le da la Dama

del Lago y que brilla con la intensidad de treinta antorchas (12), y cuya funda hace que su portador no pierda sangre pese a recibir tantas heridas como una persona pueda tener (56). Por último, y como un ejemplo de sitios encantados a través de los cuales el personaje es capaz de realizar un acto mágico, piénsese en la célebre leyenda de la fuente de la eterna juventud, cuyas aguas rejuvenecen a aquél que beba de ellas. La vieja leyenda irlandesa de Tir na n-Og, o la Tierra de la Juventud, es otro ejemplo. Aún otro más es el que se halla en el primer libro de la serie *Earthsea* de Le Guin, *A Wizard of Earthsea* (1968), cuando el joven sortílego Ged sube al Collado en la isla de Roke – en donde son entrenados todos los magos de Terramar –, ese sitio cuyas raíces son “profundas, más profundas que el océano, y que se [hunden] hasta tocar los fuegos antiguos, ciegos y secretos que arden en el corazón del mundo”, y ahí él sabe con certeza absoluta que su hechicería, “esa noche, en ese lugar oscuro y encantado, [es] más grande que nunca” (78).

De manera similar al magismo, el milagro también se manifiesta en el mundo natural y escapa a la vez de la regencia de sus leyes, pero a diferencia del primero nunca está a la merced de ninguna persona y nadie puede controlarlo para emplearlo de acorde a sus designios. Un taururgo es capaz de seguir los principios de la magia, esa fuerza presente en su mundo y también en otras realidades distintas a la suya, y confeccionar exitosamente sus encantamientos conforme a esas leyes; tiene la posibilidad de utilizar a espíritus u otros seres mágicos para llevar a cabo sus brujerías y así realizar actos que vayan en contra de las leyes del mundo natural. Sin embargo, no es así con el milagro. Éste, especifica el Oxford English Dictionary en su primera acepción como sustantivo, inciso a, es: “A marvellous event not ascribable to human power or the operation of any natural force and therefore attributed to supernatural, esp. divine, agency; *esp.* an act (e.g. of healing) demonstrating control over nature and serving as evidence that the agent is either divine or divinely favoured” (“Miracle”). En un milagro, si es que hay agente, lo

único que la persona puede hacer es pedir por éste, sin ninguna garantía de que ocurrirá; no existe una serie de reglas que de seguirse fielmente tengan el efecto deseado, ni un conocimiento que dote de poder al mago ya sea para realizar sortilegios o para obtener la cooperación de espíritus. El milagro, pues, acaece sin que el individuo lo controle de ninguna manera, aun si lo ha buscado. Además, lo milagroso puede manifestarse por sí mismo sin la necesidad de ningún agente<sup>41</sup>. Algo milagroso puede ocurrir sin que nadie se lo espere y sin que persona alguna haya hecho ningún conjuro, sin haber confeccionado poción alguna. Un ejemplo de esto es la ascensión de Remedios, la bella, en Cien años de soledad (1967), la famosa novela de Gabriel García Márquez (279-80). Hay que admitir que puede darse el caso en el que no quede claro si un evento es el producto de una brujería o de un portento milagroso, pero eso sería ya un rasgo del texto, no una característica propia de la hechicería o del milagro.

Tras ver las similitudes y las diferencias entre la brujería y el milagro sólo resta comprender la razón por la que tanto la una como el otro quedan comprendidos dentro de la maravilla. Es simple: ésta es, de acuerdo a la Real Academia Española, un “[s]uceso o cosa extraordinarios que causan admiración” (“Maravilla”), y de acuerdo al Oxford English Dictionary, “[a] wonderful or astonishing thing; a cause of surprise, admiration, or wonder; a wonder” (“Marvel”, n.<sup>1</sup> def. 2a). Y taumaturgia y milagro rompen las leyes naturales, causando en consecuencia admiración y que se les considere como fuera de lo ordinario. Aún si causaran temor, éste se halla empapado de admiración.

Así pues, al denominar a los subgéneros en cuestión como *maravilla*-ficción, ya sea de fantasía o fantástica, descartando el término magia o milagro, estoy subrayando el hecho de que se da una ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por el lector. Si esta resquebrajadura acaece por sí misma o debido a un agente que pide un acto milagroso, o emplea los servicios de

---

<sup>41</sup> Así pues, la noción de magia de Robinett, puede apreciarse, se acerca bastante a lo milagroso.

uno o más espíritus, o sigue puntual y exactamente las leyes de la teúrgia, eso es ya algo secundario y cada obra lo expondrá de acuerdo a su propia forma.

Otra razón para nombrar a estos subgéneros de la forma antedicha obedece a un deseo de establecer una diferencia clara entre la maravilla-ficción – ya sea de fantasía o fantástica – y el realismo mágico, o realismo maravilloso – como prefiere denominarlo Irleamar Chiampi en su libro El Realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana (49) – (y como se elaborará en 6.4 a propósito de Chiampi). Esto también los distingue de lo real maravilloso de Alejo Carpentier, así como de la noción de lo maravilloso de Todorov. Además, y debido a que el término “ciencia-ficción” se ha establecido mundialmente, al añadir el vocablo “ficción” a ambos subgéneros se les está ligando con los subgéneros de la ciencia-ficción de fantasía y fantástica. Lo cual es sumamente útil ya que para comprender cualquiera de estos cuatro subgéneros se hace necesario conocer y entender los otros tres restantes. Huelga clarificar que si se desea un entendimiento completo de cualquiera de dichos subgéneros es imprescindible comprender, además, su diferencia con el surrealismo, ya sea de fantasía o fantástico.

## 4.2 – La maravilla-ficción

And, too ignorant to be scared, too young to be awed,  
Tristan Thorn passed beyond the fields we know ...  
... and into Faerie.  
– Neil Gaiman. Stardust

### 4.2.1 – Los elementos esenciales

Corresponde, preliminarmente, recordar que la literatura de maravilla-ficción de fantasía es aquella que presenta *un mundo distinto al del lector*, un mundo de fantasía, en el cual la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector se explica mediante la magia o fac-

tores milagrosos, los cuales son capaces de esclarecer y explicar dicha ruptura conforme a una coherencia interna a ese mismo mundo de fantasía.

La literatura de maravilla-ficción fantástica es aquella que presenta *un mundo mimético del mundo conocido por el lector* en el que la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector se explica mediante la magia o factores milagrosos, los cuales son capaces de esclarecer y explicar dicha ruptura conforme a una coherencia interna al mundo de fantasía al cual pertenece el fenómeno que se manifiesta *dentro de ese mundo mimético*.

Toca aquí discutir más en profundidad este primer par de subgéneros. Ambos tienen cuatro elementos centrales, de los cuales comparten tres, siendo el cuarto y último de ellos el punto en donde radica la diferencia entre estos subgéneros. Los elementos comunes a ambos subgéneros son: primero, la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por el individuo lector; segundo, la explicación de dicha resquebrajadura por medio de la magia o factores milagrosos; tercero, la necesidad de una coherencia interna al universo de fantasía de una obra de fantasía o al cosmos de fantasía al cual pertenece el fenómeno que se manifiesta dentro de un mundo mimético del conocido por la persona lectora. El cuarto elemento de cada subgénero, entonces, marca su disimilitud: en la maravilla-ficción de fantasía, esta ruptura se manifiesta dentro de un mundo distinto al del lector, un mundo de fantasía; por su parte, en la maravilla-ficción fantástica este resquebrajamiento se da en un mundo mimético del conocido por el lector.

Es crucial esta distinción entre la maravilla-ficción de fantasía y la maravilla-ficción fantástica. Previamente a ahondar en este último punto, no obstante, se deben tratar las similitudes entre estos dos subgéneros. Como ya se ha visto al explorar las definiciones de fantasía y de lo fantástico que propongo en esta investigación, el primer factor de los subgéneros en cuestión es determinante puesto que si en el texto no hay resquebrajadura alguna de las leyes naturales del

cosmos conocido por el lector, éste se encuentra ante una obra de ficción mimética. El segundo componente es el que distingue a estos dos subgéneros de los de la ciencia-ficción de fantasía y fantástica. Cuando el evento o el agente que quiebra estas leyes naturales lo hace por medio de la magia o a través de algún portento milagroso, el individuo que lee la obra en cuestión sabe que dicho suceso tiene lugar, no por medio de un artefacto científico cuya naturaleza podría acercarse a la del conocimiento científico imperante en su mundo conocido, sino de algún ingenio más ajeno a su universo conocido o de algún proceso fuera del mismo. Este punto se explorará más en detalle, en 4.6, tras tratar la ciencia-ficción de fantasía y fantástica.

El tercer elemento es el que diferencia la maravilla-ficción del surrealismo, ya sea de fantasía o fantástico. En pocas palabras, en una obra surrealista de fantasía o fantástica, cualquier cosa puede acontecer de la manera que sea, absolutamente todo es posible y (en el caso del surrealismo de fantasía) no existe, en cierto grado, una coherencia interna en el mundo presentado por el texto o (en el caso del surrealismo fantástico) entre los fenómenos de fantasía que se hacen manifiestos en un mundo mimético del conocido por el lector. Como se mostrará al tratar el surrealismo en 4.7, y lo ilustran los ejemplos comentados al final del mismo apartado. Los cosmos presentados en las obras surrealistas, de fantasía o fantásticas, pueden ir desde una caótica incoherencia hasta una leve falta de congruencia en los eventos del texto o en el orden óptico de ese mundo surrealista. En cambio, en la maravilla-ficción de fantasía y fantástica se presentan mundos que poseen una coherencia interna. Ciertamente en los textos pertenecientes a estos dos subgéneros se rompen las leyes naturales del universo conocido por el lector, pero éstas son rotas por una nueva serie de leyes que siguen una lógica propia, una coherencia distintiva perteneciente, ya sea (en un texto de maravilla-ficción de fantasía) al cosmos de fantasía dentro del cual se desenvuelve la historia, ya sea (en una obra de maravilla-ficción fantástica) al universo de fanta-

sía al que pertenecen los fenómenos que se manifiestan en un mundo mimético del conocido por el lector. Por lo tanto, esos universos presentados por las obras de maravilla-ficción de fantasía o fantástica son estables. Esto quiere decir que no van a contradecir sus propias leyes y se ajustan a las limitaciones que éstas les imponen a los seres y eventos que acaecen en dichos mundos. Un escritor construye “a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is ‘true’: it accords with the laws of that world” (Tolkien, “Fairy” 60)<sup>42</sup>. Ahora bien, el milagro no se ciñe ni a las leyes naturales ni a las mágicas; sin embargo, esto no implica necesariamente que el milagro sea un componente oriundo del surrealismo. El milagro tendría que presentar rasgos de incoherencia para que se le pudiera considerar como un factor surrealista. Cuando un milagro ocurre sin causa o agente aparente suele dotársele de coherencia al atribuírselo a una deidad o a algún motivo que dé coherencia al efecto con la causa. La ascensión de Remedios, la bella, es un milagro, pero en absoluto coherencia con la naturaleza de la muchacha, quien es totalmente pura e inocente y más pareciera un ser de otro mundo que humana. Resulta, entonces, que el milagro se constituye en un elemento maravilloso que explica la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por el lector y se ajusta a las propias del cosmos de fantasía al que pertenece.

Se podría pensar que la fantasía o lo fantástico son incoherentes, pero dicha suposición tan sólo le correspondería al surrealismo de fantasía o al surrealismo fantástico. Si en un relato de maravilla-ficción de fantasía un héroe no tiene una espada y súbitamente le aparece una en la mano, sin explicación alguna, en el momento en el que más la necesita – un dragón surge de una

---

<sup>42</sup> La coherencia interna de la maravilla-ficción – lo mismo aplica a la ciencia-ficción – se asemeja a lo que Susana Reisz llama “verosímil genérico” en su artículo “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. Éste es lo que, en un cuento de hadas, por ejemplo, se admite como posible dentro de dicho mundo de fantasía, verosímil para los naturales de dicho cosmos feérico (202). En contrapartida se encuentra, indica ella, el “verosímil absoluto”; es decir, “las posibilidades de *facta* que forman parte de la noción de realidad de los productores y receptores adultos de tales relatos” (202). Es así que lo inverosímil para Reisz es “la no-coincidencia del verosímil genérico y el verosímil absoluto, con la consiguiente primacía del primero sobre el segundo (201-02). Si se desea hacer un paralelo de las nociones de Reisz con las avanzadas en la presente investigación, este verosímil absoluto se acercaría, entonces, a lo que en la presente investigación se ha denominado el mundo conocido por el lector; para fines del presente trabajo, y como se ha establecido ya en la sección 3, la mirada urbana científica.

caverna o unos malandrines lo emboscan en su camino –, y en toda la historia éste es el único rasgo que se podría calificar como propio del surrealismo, este texto presentaría, simplemente, una instancia del *deus ex machina*. Para poder hablar de surrealismo es necesario que existan dos o más manifestaciones propias de un mundo de fantasía que posean incoherencia entre sí – esto se explica con más detenimiento poco más adelante en este mismo segmento –. Habrá textos de maravilla-ficción de fantasía o fantástica (incluso de ciencia-ficción de fantasía o fantástica), pues, en los que se presente un *deus ex machina*, pero contrariamente a lo que pudiera pensarse, esto no es un rasgo de esta clase de literatura sino un uso de aquel viejo y afamado recurso que se puede hallar en cualquier tipo de ficción y de historia en donde no se sabe cómo solucionar un conflicto o cómo sacar al héroe, o a cualquier personaje, de un aprieto. Si el uso del *deus ex machina* resulta en una historia de mala calidad – ya sea de fantasía, fantástica o mimética –, eso ya es otro asunto. Si en una novela se presentan imágenes grandiosas para captar la atención del lector, meros fuegos de artificio, que carecen de un buen argumento o de una base sólida que haga a ese mundo coherente, ese también ya es otro asunto. Como bien lo indica Tolkien, la creación de una buena historia de fantasía, de un mundo de fantasía bien construido, no es sencilla: “Fantasy . . . is difficult to achieve. . . it is found in practice that ‘the inner consistency of reality’ is more difficult to produce, the more unlike are the images and the arrangements of primary material to the actual arrangements of the Primary World” (69). El mundo primario es, pues, el del individuo lector; el secundario, el universo de fantasía en donde se desarrolla la obra. Para lograr lo antedicho se hace necesario el buen uso de la imaginación, la cual es, indica el Oxford English Dictionary, capaz de dar “to ideal creations the inner consistency of realities” (“Fancy”, def. 4a). A esta capacidad Tolkien la concibe como un arte y la denomina “Fantasy” (“Fairy” 68-69). Esto se verá más detalladamente en 6.3.

Es imprescindible dejar en claro que Tolkien no concuerda con los conceptos actuales de “fancy” e “imagination” que este diccionario enarbola en el inciso a de la cuarta acepción del sustantivo “fancy”. En un inicio este vocablo se empleó como un sinónimo de imaginación: “the process, and the faculty, of forming mental representations of things not present to the senses; chiefly applied to the so-called creative or productive imagination, which frames images of objects, events, or conditions that have not occurred in actual experience”. No obstante, “[i]n later use the words *fancy* and *imagination* (esp. as denoting attributes manifested in poetical or literary composition) are commonly distinguished: *fancy* being used to express aptitude for the invention of illustrative or decorative imagery, while *imagination* is the power of giving to ideal creations the inner consistency of realities” (“Fancy”, def. 4a).

Al hablar sobre la fantasía este autor y crítico declara:

Imagination has often being held to be something higher than the mere image-making, ascribed to the operations of Fancy (a reduced and depreciatory form of the older word Fantasy); an attempt is thus made to restrict, I should say misap-  
ply, Imagination to ‘the power of giving to ideal creations the inner consistency of reality.’ . . . I venture to think the verbal distinction philologically inappropriate, and the analysis inaccurate. The mental power of image-making is one thing, or aspect; and it should appropriately be called Imagination. The perception of the image, the grasp of its implications, and the control, which are necessary to a successful expression, may vary in vividness and strength: but this is a difference of degree in Imagination, not a difference in kind. (“Fairy” 68)

Por su parte, Dick, en su ensayo de 1978 “How to Build a Universe that Doesn’t Fall Apart Two Days Later”, hace referencia a esta estabilidad y juega con ella:

It is my job to create universes, as the basis of one novel after another. And I have to build them in such a way that they do not fall apart two days later. Or at least that is what my editors hope. However, I will reveal a secret to you: I like to build universes which *do* fall apart. I like to see them come unglued, and I like to see how the characters in the novels cope with this problem. I have a secret love of chaos. . . . The old, the ossified, must always give way to new life and the birth of new things. . . . Unless we can psychologically accommodate change, we ourselves begin to die, inwardly. What I am saying is that objects, customs, habits, and ways of life must perish so that the authentic human being can live. And it is the authentic human being who matters most, the viable, elastic organism which can bounce back, absorb, and deal with the new.” (4-5)

Un relato de maravilla-ficción de fantasía establece sus propias reglas y debe seguirlas para poder constituirse como tal. Si, por el contrario, abandona dichas reglas y se zambulle en el libertador desahogo que la incoherencia puede proporcionar, entonces, se convierte en una obra surrealista de fantasía. Esto se trata más en detalle en 4.7. Si en un mundo en el cual existen islas flotantes y árboles que cantan, varios personajes son capaces de caminar levitando sobre un acantilado al inicio de la historia y más adelante, sin explicación alguna, algunos pierden esta cualidad y súbitamente algunos más presentan otras durante un cierto tiempo – tales como poder leer la mente de sus congéneres, tornarse invisibles, deshacerse en pedazos o crecer espejos en vez de dedos – y nada de lo sucedido se explica en momento alguno, este texto se aleja de la maravilla-ficción de fantasía puesto que deja de ser coherente y, por tanto, estable dentro de sus propias leyes. Pertenece, entonces, al surrealismo de fantasía.

Asimismo, cuando un texto presenta un mundo mimético del conocido por el lector y en dicha obra se manifiestan varios fenómenos propios de un universo de fantasía, éstos se explican por medio de la magia o el milagro y tienen coherencia entre sí, la persona lectora tiene en sus manos un texto de maravilla-ficción fantástica. En éste se manifiesta un universo de fantasía estable y con una lógica propia, pese a que la coherencia de dicho cosmos de fantasía se contraponga a las leyes naturales del mundo conocido por el lector. Si, por otro lado, dichos fenómenos de fantasía no tienen coherencia entre sí, la persona lectora se halla ante una obra de surrealismo fantástico. Ahora bien, ¿qué sucede cuando en un mundo mimético del conocido por el lector irrumpe, o brota, tan sólo un elemento de fantasía cuya naturaleza es mágica? Dicha obra pertenece al género de lo fantástico, pero podría pensarse, debido a que una sola manifestación no es suficiente para mostrar si ésta posee coherencia o no, que dicho texto se encuentra entre la maravilla-ficción fantástica y el surrealismo fantástico. Esto pudiera ser cierto; sin embargo, lo más común es el concebir dicha manifestación como lógica y coherente dentro de su propio universo de fantasía, decantando a la obra en cuestión como una de maravilla-ficción fantástica. Dos razones explican esto. Antes que nada, para que un fenómeno de fantasía muestre incoherencia es necesario poderlo cotejar con otros también de fantasía dentro de la misma obra. Esto implica la necesidad que un texto de surrealismo fantástico tiene de la presencia de varias manifestaciones de fantasía para que pueda existir incoherencia entre ellas mismas y sea imposible, por lo tanto, delinear una lógica para ese universo de fantasía que se encuentra manifestándose en un cosmos mimético del conocido por la persona lectora. Por otro lado, si en un texto que presenta un universo mimético del conocido por el lector emerge un fenómeno de fantasía una vez, no hay razón alguna para pensar que si volviera a manifestarse se comportaría de manera contradictoria. En “El duende” (1964) de Elena Garro, este ser se presenta una sola vez y se comunica con la niña

que está en los tejados (157); si volviera a aparecerse, lo que se esperaría de dicha creatura de fantasía es que siguiera siendo capaz de hablar con los humanos, especialmente esa niña. Huelga decir que lo mismo se aplica en la maravilla-ficción de fantasía. Huelga, asimismo, decir que la ficción mimética también puede mostrar incoherencia en la diégesis que presenta, pero en ella los elementos que carecen de coherencia entre sí no son propios de un mundo de fantasía, sino miméticos del mundo conocido por el lector.

Utilizando una metáfora culinaria: el cuarto ingrediente de la maravilla-ficción de fantasía y de la maravilla-ficción fantástica es el que las transforma en recetas distintas. Así pues, en la primera éste es el hecho de que el resquebrajamiento de las leyes naturales del mundo conocido por la persona lectora tiene lugar en un universo distinto del suyo. Esta clase de literatura – cual se ha podido apreciar anteriormente en 2.1 – le otorga al lector una clase de liberación que la ficción mimética no ofrece: la completa libertad de sumergirse en un universo que tiene la capacidad de ser diametralmente disímil del suyo y en donde prácticamente todo es posible. Esto no quiere decir que un texto de ficción mimética no pueda otorgar liberación a su lector, la diferencia radica en que ésta se construye con los elementos de su mundo conocido. En la fantasía, en cambio, pueden habitar seres, tanto humanos como animales y otros más poseedores de consciencia, facultados para entablar una conversación con un enorme y viejo sauce llorón en un bosque encantado; ahí los seres humanos tienen la posibilidad de gozar una comunión total con la naturaleza y sus espíritus; ahí los lectores pueden liberarse de las cadenas que su universo conocido y considerado como real les ha impuesto. En ese sitio los personajes del relato – en los cuales los lectores hallan una ventana que les permite proyectarse, si así lo desean, – no se encuentran limitados por las leyes del mundo conocido por los lectores y pueden tener capacidades tales como realizar encantos, volar, viajar a otros planos dimensionales, transformarse en otros entes,

etcétera; ahí los lectores pueden hallar un cosmos en donde sus sueños, anhelos y deseos más íntimos tienen la capacidad de hallar vida, y la hallan dentro de un mundo estable, uno con sus propias reglas, pero unas que le abren la puerta a estas ensoñaciones, imaginaciones y deseos. No se trata de un mundo surrealista sin estabilidad – que, a veces, puede amenazar con tornarse cacofónico – sino de un universo coherente que presenta una serie de leyes nuevas que le dan cabida a esta libertad tal vez profundamente deseada por quienes leen textos de esta clase de literatura. Así pues, al hablar de Faërie Tolkien explica: “The magic of Faërie is not an end in itself, its virtue is in its operations: among these are the satisfaction of certain primordial human desires. One of these desires is to survey the depths of space and time. Another . . . to hold communion with other living things” (“Fairy” 41)<sup>43</sup>. Y “the primal desire at the heart of Faërie” es “the realization, independent of the conceiving mind, of imagined wonder” (42)<sup>44</sup>.

El lector ya no se encuentra confinado a su mundo conocido sino que se adentra en un cosmos distinto con una serie de leyes nuevas que él va descubriendo conforme va leyendo o debe de ir infiriendo conforme avanza en el texto. Y éstas son ajenas a su cotidianeidad, a lo que considera real<sup>45</sup>. En este universo de fantasía existen, por consiguiente, no sólo toda una geografía que éste debe ir descubriendo al avanzar en la lectura de la obra, sino también seres y eventos que no tienen cabida dentro del mundo conocido por el lector. Pueblos y naciones desconocidos

---

<sup>43</sup> Ecos de este último anhelo del que habla Tolkien abundan en el Romanticismo; así en la leyenda “Los ojos verdes” de Gustavo Adolfo Bécquer. Ahí el joven Fernando le confiesa a Íñigo el montero: “En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre” (128).

<sup>44</sup> Faërie, explica Tolkien, es “the realm or state in which fairies have their being. Faërie contains many things besides elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants or dragons: it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted” (“Fairy” 38). No es un reino sencillo de describir, no puede atraparse “in a net of words; for it is one of its qualities to be indescribable, though not imperceptible” (39).

Como bien puede apreciarse, Faërie se manifiesta, sobre todo, dentro del espacio de la maravilla-ficción de fantasía. A esta tierra Tolkien también la llama “the Perilous Realm” (38). Ahí se hallan lugares y seres hermosos, pero también los hay terribles; ahí habitan “joy and sorrow as sharp as swords” (33).

<sup>45</sup> De esta forma lo pueden liberar de los parámetros culturales de su sociedad y convertirse en una fuerza subversiva.

e imposibles de hallarse en su mundo conocido se le van presentando y le van revelando sus propias costumbres, capacidades, historia, idiosincrasia, anhelos y pruebas a vencer – e incluso a veces sus lenguajes – y, ante todo, su visión del mundo.

Dentro de su mundo conocido, cada individuo posee una visión del cosmos que le es propia; y a través de los distintos actos de comunicación existentes entre los seres humanos éste puede conocer otras visiones distintas de la suya. Ahora bien, cuando esta persona lee un texto de maravilla-ficción de fantasía, se encuentra ante una visión del mundo que puede ser aún más disímil de las que pudiera hallar en una obra de ficción mimética o de maravilla-ficción fantástica. Al no estar limitada por las leyes naturales del mundo conocido por el lector, la maravilla-ficción de fantasía posee la capacidad – por medio de las propias leyes que rigen al mundo de fantasía del texto que la persona lee – de presentar al lector una visión del universo diametralmente diferente de la que pudiera presentarle un texto cuyas acciones ocurren en un mundo mimético del conocido por la persona lectora. Y está en cada lector que dicho encuentro entre su propia óptica con respecto al universo sea, o un choque brutal contra la de la obra, o una armoniosa danza con ésta, o un respetuoso intercambio de ideas.

La maravilla-ficción fantástica, por su parte, presenta un resquebrajamiento de las leyes naturales del mundo conocido por la persona lectora en un universo mimético del conocido por el lector. De esta manera, también le puede ofrecer una liberación semejante a la que le brinda la maravilla-ficción de fantasía, y desatar, en cierta medida, a dicho lector de las ligaduras de su mundo conocido. No obstante, debido a que la maravilla-ficción fantástica es una manifestación de uno o varios fenómenos propios de un mundo de fantasía en un universo mimético del mundo conocido por el lector, esa libertad no tiene un campo de acción tan amplio, profundo y detallado como lo puede tener en una obra de maravilla-ficción de fantasía. En ésta el universo de fantasía

se despliega de forma completa y el lector es capaz de adentrarse enteramente en él, dejando totalmente atrás su cosmos conocido.

#### **4.2.2 – Tensión y libertad**

Tal libertad que estos dos subgéneros le otorgan a quien se adentra en sus territorios, nótese, entra en relación con una tensión que puede emerger entre las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector y los fenómenos de fantasía que, o bien (en un mundo de maravilla-ficción de fantasía) pertenecen a un mundo de fantasía, o bien (en un mundo de maravilla-ficción fantástica) son propios de un mundo de fantasía pero se manifiestan en un mundo mimético del conocido por dicho lector. Esta tensión surge debido a que el locus del diálogo entre la fantasía y la realidad puede encontrarse, ya sea en la mente de la persona lectora únicamente, o, además de allí, también en el texto.

Tanto la libertad como la tensión antedichas se imbrican íntimamente, por lo que las trataré conjuntamente. Lo primero a esclarecer, pues, es el hecho de que dicha tensión hace acto de presencia en estos dos subgéneros. En ambos, puede introducirse en el *texto mismo*; sin embargo, en la maravilla-ficción de fantasía esta tensión – que suele no estar presente en lo absoluto en el texto, y aparecer tan sólo en la mente de quien se sumerge en una obra de dicho subgénero – surge cuando uno de los personajes, o el narrador, de la obra proviene de un universo mimético del conocido por la persona lectora y se sorprende, maravillado o atemorizado, ante ese mundo de fantasía. En cambio, en la maravilla-ficción fantástica dicha tensión suele estar siempre presente en el texto mismo, ya que lo más usual es que cuando el narrador o alguno, o varios, de los personajes de ese cosmos mimético del conocido por el lector se encuentran con una manifestación propia de un universo de fantasía, se sorprendan ante ella. Y sus reacciones ante tal experiencia

pueden ser de espanto o de un embelesamiento absoluto. Es por esto que – como ya se ha mencionado con anterioridad en la sección 3 – Jackson argumenta que lo fantástico incorpora, “*as part of its essential structure*”, un diálogo entre éste y la realidad (36). Las novelas de la saga de Harry Potter, una obra que mezcla la maravilla-ficción de fantasía y la fantástica, son un perfecto ejemplo para ambos casos. En tanto el primer ministro del Reino Unido, en Harry Potter and the Half-Blood Prince (2005), se horroriza con la presencia en su mundo de teúrgos y seres de fantasía, tales como dragones (8-12), a lo largo de todos estos libros Harry goza con el hecho de que puede hacer magia. Dentro de la crítica literaria de lo fantástico se ha llegado a tomar el miedo, generado por la ruptura a las leyes naturales de un mundo mimético del conocido por la persona lectora, como uno de los elementos clave de este género; sin embargo, cual acaba de verse, dicho temor no es un elemento necesario para que exista lo fantástico según se concibe en el presente estudio.

Así pues, en aquellas obras, ya sea de maravilla-ficción de fantasía o fantástica, en las que tal tensión se hace presente en el texto, la liberación que se le ofrece al lector queda trunca, por un lado, pero también exaltada, por el otro, en el texto mismo y no tan sólo en la mente de la persona lectora. En la maravilla-ficción fantástica, aquellos personajes, seres, eventos, objetos y lugares procedentes de un universo de fantasía que se encuentra manifestándose en un cosmos mimético del conocido por la persona lectora están imbuidos de las cualidades propias de su mundo de fantasía y pueden gozar, por ende, de acceso a una libertad que los otros personajes, seres, eventos, objetos y lugares – usualmente – jamás disfrutarán. Aquellos personajes y seres pueden poseer características o realizar actos que les son imposibles de tener o de llevar a cabo a los personajes y seres provenientes del mundo mimético del conocido por el lector; los eventos, objetos y lugares propios de un cosmos de fantasía pueden poseer cualidades que aquellos natu-

rales del universo mimético del conocido por el lector nunca tendrán. Como consecuencia, la liberación de la que gozan los oriundos del universo de fantasía se destaca con gran claridad en una obra de este subgénero; y, en cambio, la esclavitud a las leyes naturales del cosmos mimético del conocido por el lector de todos aquellos pertenecientes a dicho mundo se hace patente. Se provoca, entonces, la ya mencionada tensión entre estos dos mundos dentro del texto mismo y se yergue contundentemente como un recordatorio a los lectores de su propia sujeción al mundo “real” y desprovisto de fantasía. Un sortílego, por ejemplo, es capaz de realizar proezas que los simples mortales del mundo mimético del conocido por la persona lectora nunca llevarán a cabo. Esto es evidente en las novelas de Harry Potter, tanto que dan lugar al nacimiento de una nueva acepción del vocablo “muggle”: “non-magic folk” (Rowling, Philosopher’s 43), o en palabras del Oxford English Dictionary: “In the fiction of J. K. Rowling: a person who possesses no magical powers. Hence in allusive and extended uses: a person who lacks a particular skill or skills, or who is regarded as inferior in some way” (“Muggle”, *n.*<sup>4</sup>). Un lector, por supuesto, puede optar por identificarse con alguno de los personajes de fantasía que se manifiestan en un universo mimético del suyo conocido, atenuando la fuerza del hecho que él o ella no pertenecen a un cosmos de fantasía y compartiendo, en cierta medida, la libertad que poseen en comparación con los oriundos de un cosmos mimético del suyo.

La liberación que la maravilla-ficción de fantasía, por su parte, le ofrece a quien lee un texto de este subgénero también se ve afectada cuando esta tensión aparece en el texto. Esto ocurre prácticamente de la misma manera a como ya se ha explicado sucede en la maravilla-ficción fantástica, mas ahora en un mundo de fantasía al cual se ha introducido un oriundo del cosmos mimético del conocido por el lector.

En relación a la tensión ya mencionada, se da una divergencia más entre estos dos subgéneros. Una tensión prácticamente igual se produce en un texto perteneciente a la maravilla-ficción de fantasía cuando dentro de un universo que ya es en sí mismo de fantasía se da el brote de un elemento de fantasía con respecto a ese mismo mundo. Ante la presencia de un elemento de fantasía para un cosmos que ya es en sí mismo de fantasía, los mismos oriundos de un mundo de fantasía pueden sorprenderse, atemorizándose o admirándose. Y la razón radica en que este elemento, o bien rompe las leyes “naturales” del cosmos de fantasía en donde habitan los personajes de la historia, o bien su rareza es tal que pareciera romper esas leyes<sup>46</sup>. William Senior trata este tema en su artículo “Oliphants in the Perilous Realm: The Function of Internal Wonder in Fantasy”. De esto se hablará con más detalle en 6.1.

#### 4.2.2 a – Efecto fantástico

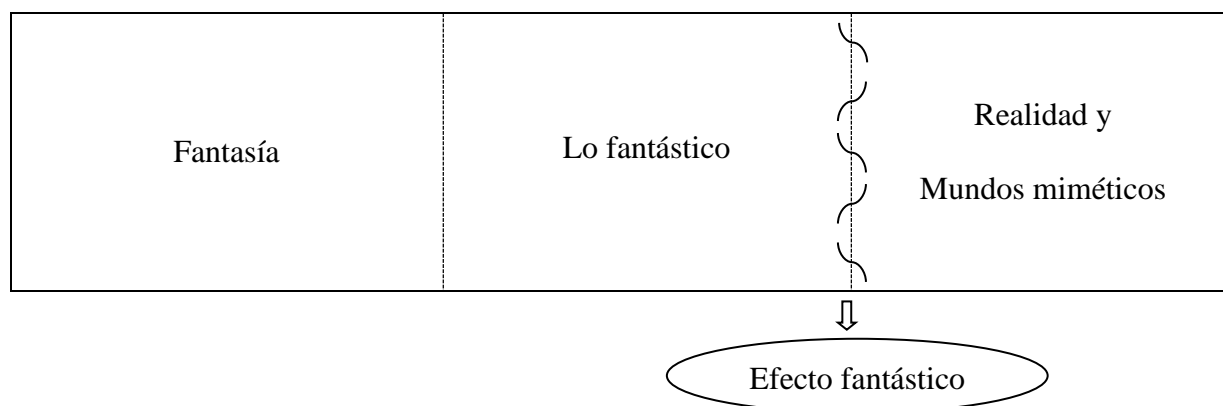
Volviendo al primer tipo de tensión, agréguese que en la maravilla-ficción fantástica esta tensión puede generar, en tanto no se esclarezca la naturaleza de los fenómenos en la obra, aquello que se ha denominado “el efecto fantástico”. Éste tiene una larga historia en el campo de la crítica de lo fantástico y se torna un elemento más que distingue radicalmente la maravilla-ficción de fantasía de la maravilla-ficción fantástica. Sólo en un texto perteneciente al segundo de estos subgéneros se puede dar “el efecto fantástico” tal y como lo concibe Todorov: “Il y a un phénomène étrange qu’on peut expliquer de deux manières, par des types de causes naturelles et surnaturelles. La possibilité d’hésiter entre les deux crée l’effet fantastique (Introduction 30).

---

<sup>46</sup> Obviamente, un ser de fantasía manifestándose en un mundo mimético del conocido por la persona lectora también puede sorprenderse (arrobarse o atemorizarse) de otra manifestación de fantasía que también se presente en dicho mundo mimético.

Por otro lado, ha de precisarse que si los personajes o el narrador de un texto fantástico sí se sorprendieran ante la presencia de un evento o ser, en su mundo ficcional, que el lector considerara como normal y natural en su mundo conocido – y por lo tanto no compartiera la sorpresa de estos – la tensión que se crearía sería muy similar a aquella de la que habla William Senior, pero aplicada a lo fantástico.

Aunque el efecto fantástico tiene lugar en el lector, pudiendo ser compartido por los personajes (37), o el narrador, es gracias a esta tensión inserta en el mundo mismo del texto – en la diégesis – que tal efecto puede ocurrir. Una obra de maravilla-ficción de fantasía carece de la posibilidad de generar dicho efecto ya que desde un inicio el lector se encuentra ante un cosmos de fantasía con leyes disímiles a las de su mundo conocido y, para el texto de esta clase de literatura, no es decisivo si un evento o un ser es, desde la visión del mundo conocido por el lector, de orden natural o propio de un cosmos de fantasía. Ahora bien, puede ser que en algunos textos el efecto fantástico se resuelva y en otros no. Si en una obra el efecto fantástico se descifra dejando en claro que el fenómeno que se manifiesta en ese cosmos mimético del conocido por el lector es de fantasía, entonces la obra es de maravilla-ficción fantástica; si se decanta por uno natural a dicho cosmos, se trata de una de ficción mimética que se acerca al reino de lo fantástico. Por otro lado, si el efecto fantástico nunca se resuelve y no se esclarece la naturaleza de los fenómenos extraños que han ocurrido en la diégesis, se le otorga al lector, entonces, la libertad de decidir si éstos son de fantasía o no, o de dejar abierta la puerta a la incertidumbre de su origen. Como indiqué en 1.1 a propósito de las ideas de Lewis Carroll, Todorov y Jackson, y desarrollé en 2.2, lo fantástico es, pues, la frontera entre la fantasía y la mimesis/realidad; así, como lo muestra el siguiente diagrama, podría decirse que el efecto fantástico se halla en el linde mismo entre lo fantástico y la mimesis/realidad.



Un claro ejemplo del efecto fantástico es el filme El laberinto del fauno (2006) del director mexicano Guillermo del Toro. En un universo mimético del conocido por la persona lectora suceden varios fenómenos extraños que pueden explicarse, o bien como productos de la imaginación de Ofelia, o como hechos que rompen las leyes naturales de dicho mundo. La madre de Ofelia tiene una milagrosa recuperación, que ni su médico puede elucidar, cuando esta niña desliza una extraña raíz – se trata de una mandrágora que el fauno le da junto con las indicaciones necesarias para que cure a su madre – debajo de la cama en donde la mujer se halla enferma; Ofelia escapa misteriosamente del cuarto en donde la tienen encerrada y custodiada, tan sólo deja un trazo de tiza – hecho con el gis que el mismo fauno le proporcionó para dibujar una puerta en el muro y, así, poder salir de la pieza – en forma de cuadrado en la pared de la habitación; el capitán se topa con un pasillo sin salida – el cual se abre para dejar pasar a Ofelia y se cierra inmediatamente después – al perseguir a la niña en el laberinto junto al molino en donde los militares del régimen de Franco han hecho su guarida. Esta película no resuelve el efecto fantástico, no define la naturaleza de estos y otros fenómenos semejantes, y deja que sea el público quien decida esto. Así pues, esta obra es de maravilla-ficción fantástica si la audiencia se decanta por una explicación de fantasía de los fenómenos vistos en la pantalla; es de ficción mimética, que se aproxima a los terrenos de lo fantástico, si el espectador se decide por una dilucidación conforme a las leyes naturales de su mundo conocido. O, si quien ve esta película así lo desea, los fenómenos en la misma permanecen ataviados en el misterio<sup>47</sup>. Sea la que sea la postura final de quien vea este filme, resulta claro que la creación de del Toro juega con el efecto fantástico.

---

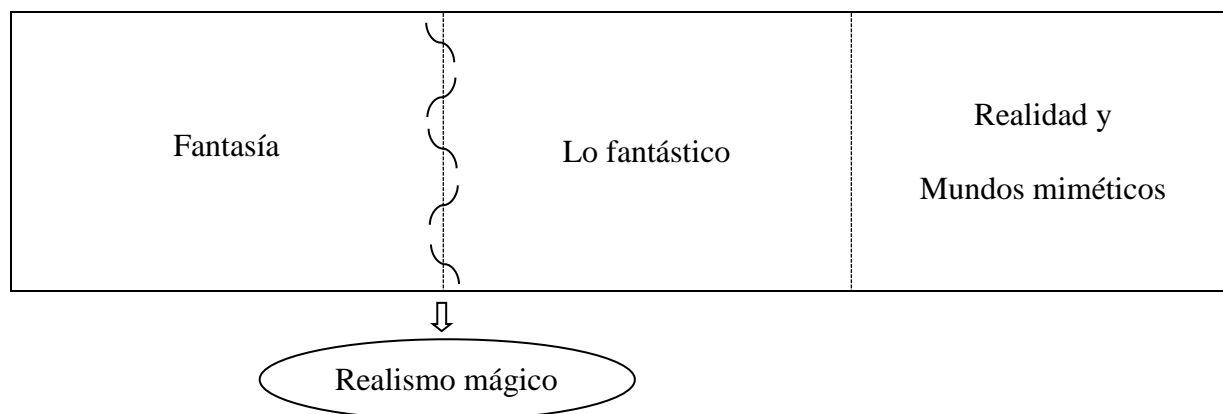
<sup>47</sup> Ya se ha visto que en la fantasía los personajes o el narrador de un texto pueden admirarse o aterrorizarse ante un evento o ser que son de fantasía para su mundo, que ya es en sí mismo uno de fantasía; así pues, es posible que un efecto semejante al efecto fantástico tenga lugar en un texto de fantasía si los personajes de éste se encuentran indecisos ante la naturaleza de un suceso o creatura.

Ana María Morales, crítica mexicana y miembro del comité organizador de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica (CILF), hace ver que en lo fantástico siempre hay un indicio, un “testimonio” lo llama ella, “de que el paradigma de realidad del texto fue amenazado” (xv). Es decir, que la tensión antedicha ha tenido lugar. Sólo así es que puede emerger el efecto fantástico, la duda de si lo acaecido en el texto es natural o irreal. Y únicamente así puede ser, incluso, que existan textos en los que “por más que se haya explicado por causas naturales, sobrenaturales, normales, extrañas, lógicas o a-lógicas las causas del desorden del mundo textual” (xv), las ondas del efecto fantástico continúen repercutiendo, permaneciendo “en sordina” (xv).

#### **4.2.2 b – Realismo mágico o maravilloso**

Resta decir, tan sólo, que así como en la maravilla-ficción de fantasía la tensión de la que he hablado tiene la capacidad de estar ausente del texto, en la fantástica esto también es posible. En un universo de fantasía, las rupturas de las leyes naturales del mundo conocido por el lector suelen presentarse como normales en el texto, y, por ende, no hay tensión alguna en la diégesis que surja con respecto a esto. Lo mismo ocurre en la maravilla-ficción fantástica en la corriente de literatura a la que se ha denominado realismo mágico.

Así como el efecto fantástico tiene un sitio predominante en la crítica literaria, el realismo mágico también ocupa una posición relevante en dicha crítica. Y así como el efecto fantástico se encuentra en el borde mismo entre lo fantástico y la mimesis/realidad, así el realismo mágico, se halla en el canto entre la fantasía y lo fantástico. Y es en ambos casos la tensión entre las leyes del mundo conocido por la persona lectora y los fenómenos de fantasía que se manifiestan en el mundo mimético del conocido por la misma, representado en el texto, lo que los lleva a colocarse en los lindes del género de lo fantástico.



Mientras al efecto fantástico esta tensión en el texto mismo lo ubica en el borde de lo fantástico con la mimesis/realidad, al realismo mágico es la ausencia de dicha tensión en el texto la que lo asienta en el canto de lo fantástico con la fantasía. El realismo mágico presenta un mundo mimético del conocido por la persona lectora en el que se rompen en la diégesis algunas de las leyes naturales de su cosmos conocido; esto lo parecería situar completamente dentro del reino de lo fantástico y la influencia de esta tensión. Sin embargo, en el realismo mágico – como puede acaecer en la fantasía – esta tensión no existe. En él, la fantasía se presenta cual si fuera natural, parte de aquel universo mimético, y, por ende, sin causar tensión alguna en el texto. Este es el rasgo más distintivo del realismo mágico. Los personajes, o el narrador, de esta clase de literatura no se sorprenden, no se quedan extasiados ni amedrentados, ante la aparición de estos elementos de fantasía en dicho mundo mimético. Así pues, esta clase de literatura se acerca a la fantasía y se coloca en el linde entre ésta y lo fantástico. En Cien años de soledad la lluvia de pequeñas flores amarillas que cae sobre Macondo cuando muere José Arcadio Buendía no causa la menor sorpresa, admiración o miedo, se le percibe como algo natural, simplemente las barren para que pase el entierro (190); a la muerte del José Arcadio que se va a vivir con Rebeca y quien muere de un escopetazo tras cerrar la puerta de su cuarto, la travesía del hilo de sangre que le escurre del oído derecho y sube pretilos y se pega “a las paredes para no manchar los tapices” no suscita

ni asombro ni miedo (182). Otro ejemplo de realismo mágico es “El duende” de Garro, en donde la niña que habla con este ser no se sorprende en lo absoluto al verlo y toma su presencia a su lado como algo totalmente natural (157).

En el realismo mágico, sin embargo, también se pueden infiltrar eventos o seres contaminados de la tensión antedicha. Tal vez este sea el caso más común y no tanto el hallar una obra de realismo mágico puro. La ascensión de Remedios, la bella, no se percibe por los forasteros en Macondo como algo natural o normal sino como “la patraña de la levitación” (Cien 280). Ciertamente, entre sus pobladores, la “mayoría creyó en el milagro”, pero se le percibe como un portento, no algo normal (280). A esto se la aúnan, aunque de una manera un tanto inversa, las instancias en las que un elemento que en el mundo conocido del lector se considera habitual, en un texto perteneciente a esta clase de literatura se le toma como maravilloso. A los habitantes de Macondo, por ejemplo, los imanes de Melquíades, el gitano, les parecen algo prodigioso que los llena de espanto (59). Por supuesto, esta tensión puede desvanecerse, o atenuarse hasta casi desaparecer, si se acumulan los casos en los que un evento o ser de fantasía no causan sorpresa alguna en los personajes del texto de realismo mágico.

Algo parecido a lo antedicho es lo que propone Chiampi con su noción de realismo maravilloso – nombre con el que rebautiza al realismo mágico, recuérdese – al explicar que en éste lo “real” puede ser leído como de fantasía, “sobrenatural” en sus palabras, y viceversa (72), y, así, los “personajes del realismo maravilloso no se desconciertan jamás ante lo sobrenatural, ni modalizan la naturaleza del acontecimiento insólito” (73). De esto se hablará con más detalle en 6.4.

Normalmente el realismo mágico, o maravilloso si se prefiere ese término, se sitúa entre la frontera de la fantasía y lo fantástico dentro de la maravilla-ficción y no en la ciencia-ficción;

el realismo mágico no suele quebrantar las leyes naturales del mundo conocido por el individuo lector a través de principios científicos propios del mundo del texto sino por medio de la magia o elementos de índole milagrosa. No obstante, pudiera que esto no fuera siempre así. Además, hay casos en los que en un texto de realismo mágico un artefacto tecnológico cualquiera es más causa de admiración que una manifestación de fantasía en dicho cosmos mimético. Lo mismo puede decirse del efecto fantástico: en donde suele presentarse es en la maravilla-ficción.

Volviendo la mirada ahora a la tensión mencionada, cabría aclarar, con el fin de concluir este punto, que en la ciencia-ficción fantástica dicha tensión puede hacerse presente, mas no suele desplegarse con la intensidad con la que lo hace en la maravilla-ficción fantástica. Los avances tecnológicos de nuestra era han acostumbrado a la sociedad urbana a un continuo avance de la ciencia; sus logros modifican constantemente el cosmos conocido por la persona lectora y, por ende, la visión del mundo de la misma.

Como ya se ha indicado al inicio del presente capítulo y respecto a todas las definiciones propuestas por mí en este estudio, las de maravilla-ficción de fantasía y maravilla-ficción fantástica no son una pura especulación teórica; al contrario, se basan en las características presentes en numerosas obras de estos dos subgéneros. Queda, obviamente, fuera de este trabajo el detenerse en el examen de obras que no forman parte de mi corpus, pero creo conveniente aludir a algunas, de conocimiento general en su mayoría, que confirman e ilustran con evidencia el fundamento de dicha aseveración. Así, pertenecientes a la maravilla-ficción de fantasía, son textos como The Lord of the Rings, los libros de Earthsea (1968-1990) de Le Guin, las narraciones de Dragonlance – Crónicas y Leyendas – de Margaret Weis y Tracy Hickman (1984-1986), y “Una cierta niebla” (1991) del mexicano Gabriel Trujillo Muñoz. Obras pertenecientes a la maravilla-ficción fantástica son: las leyendas del rey Arturo y el teúrgo Merlín, escritas en la Edad Media

(c. 1100) pero ya existentes en forma oral, tal vez, algunos siglos antes, y popularizadas por Geoffrey of Monmouth (1136-38) y Thomas Malory; “Las ruinas circulares” (1944) de Jorge Luis Borges; “Carta a una señorita en París” (1951) de Julio Cortázar; la película A Little Princess (1995) del director mexicano Alfonso Cuarón, basada en la novela de Frances Hodgson Burnett (1905); Dracula (1897) de Bram Stoker; Aura (1962) de Fuentes; Cien años de soledad. Obvia decir que en una obra se pueden combinar ambos subgéneros; así, las novelas de Harry Potter, los libros de Narnia de C. S. Lewis, Die unendliche Geschichte<sup>48</sup> (1979) de Michael Andreas Helmuth Ende y “Smith of Wootton Major” de Tolkien (1967).

### 4.3 – Ciencia

... los científicos modernos son los nuevos hijos de los dioses,  
ellos dicen cómo fue, es y será el mundo donde vivimos;  
nuestra vida se rige de acuerdo  
con su concepción de la realidad y con sus inventos.  
¿Pero quién dice que la vida debe ser así y no de otra forma?  
– Jaime Alfonso Sandoval. El Club de la Salamandra

Para justificar la razón de la división de los subgéneros pertenecientes a la fantasía y a lo fantástico será necesario precisar qué se entiende, no sólo por magia, milagro y maravilla, sino también por ciencia. Así pues, previamente a ahondar en los subgéneros de la ciencia-ficción de fantasía y de la ciencia-ficción fantástica, y con la finalidad de esclarecer y explicar los conceptos que propongo de estos dos subgéneros, deberé delinear la noción de ciencia con que aquí opero, sin pretender, obviamente, llevar a cabo un estudio exhaustivo de la misma sino, reitero, limitando mi exposición a satisfacer los propósitos del presente trabajo – al igual que he hecho con conceptos previos –; parte imprescindible de ello será una breve exploración de la distinción contemporánea entre ciencia y magia.

---

<sup>48</sup> La historia interminable.

El Oxford English Dictionary establece que “ciencia” es una adopción del francés “science”, el cual es una adaptación del latín “*scientia*”, cuyo significado es “conocimiento”, y proviene de “*scient-em*”, el participio presente de “*scīre*”: saber (“Science”). Tal vez la definición que mejor aclara la concepción contemporánea de este término y engloba perfectamente sus raíces etimológicas es la primera acepción que da la Real Academia Española: “Conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales” (“Ciencia”). El elemento central de la ciencia es, pues, el conocimiento. Es decir, ese conjunto de saberes que los seres humanos han logrado reunir y transmitir de una generación a otra. Los principios y leyes a los que se refiere la Real Academia Española no son, además, tan sólo especulaciones teóricas sino inferencias fundamentadas en el comportamiento de los fenómenos observables en el entorno del ser humano. Conjuntamente, este legado no es una masa informe de vivencias y sapiencias sino una estructuración de ambas con el fin de volverlas comprensibles y dotadas de orden, pudiendo así capacitar a quien se encuentre en posesión de este cuerpo de conocimientos para relacionarse con su entorno de manera eficaz. “La ciencia aparece desde las primeras manifestaciones del hombre primitivo” dice Gabriel Trujillo Muñoz en La ciencia-ficción: literatura y conocimiento (19). La formación de tribus, así como el manejo del fuego y de la piedra son pruebas de ello. Los seres humanos de la antigüedad supieron, gracias a sus observaciones y razonamientos, “que en grupo era más fácil sobrevivir a la hostilidad de la naturaleza y las bestias salvajes, que el pedernal era un arma de mayor eficacia que las manos desnudas, que el fuego no sólo daba calor en invierno, sino que servía para cocinar” (20).

A este concepto de ciencia deben añadirse las nociones de ciencia común y paradigma de las que habla Kuhn en The Structure of Scientific Revolutions. Ya se ha visto, en la sección 3,

la manera en la cual la aparente objetividad de la ciencia no es completamente fiable, pese a sus logros y múltiples aciertos. En su libro, conforme va explicando varias nociones científicas con respecto a una serie de fenómenos físicos, este autor va dejando al descubierto que el conocimiento de los “principios y leyes generales” de los que habla el diccionario de la Real Academia Española, acerca del cosmos que habitan los seres humanos, está sujeto a perpetuo cambio. Tales conocimientos, en efecto, provenientes de las observaciones y razonamientos que los investigadores llevan a cabo y bajo los cuales opera la ciencia, están sujetos a una perpetua propensión a ser modificados por la percepción del individuo y de la comunidad científica, así como por la consiguiente formación de una serie de paradigmas que predeterminan tanto el saber obtenido como las deducciones posteriores basadas en el mismo. La relevancia de esto es evidente.

Al hablar de ciencia, Kuhn emplea el término “normal science” para hablar de la ciencia en general, dejando en claro que existen casos que se salen de la manera en la cual ésta funciona y evoluciona comúnmente (11, 34). Por “normal science”, pues, este crítico se refiere al conjunto de investigaciones que tienen sus principios fundacionales en logros científicos pasados “that some particular scientific community acknowledges for a time as supplying the foundation for its further practice” (10). Y la “normal science” progresa dentro de lo que él nombra “paradigm”; por éste Kuhn entiende un conjunto de conocimientos con dos características: ser poseedores de un logro “sufficiently unprecedented to attract an enduring group of adherents away from competing modes of scientific activity”, y ser “sufficiently open-ended to leave all sorts of problems for the redefined group of practitioners to resolve” (10).

Un paradigma, pues, provee a la ciencia común de una serie de fenómenos validados como tales por la comunidad científica que sostiene dicho paradigma; lo provee también de teorías; y le asigna la tarea de articularlos y solucionar los problemas planteados por los mismos (24).

Kuhn describe esta tarea sucintamente: “determination of significant fact, matching of facts with theory, and articulation of theory” (34). A estos tres tipos de problemas se dedica la ciencia común. Este autor hace notar, además, que un paradigma se parece a un rompecabezas en dos aspectos principales: a) tiene una solución; un paradigma le otorga a su comunidad científica “a criterion for choosing problems that, while the paradigm is taken for granted, can be assumed to have solutions” (37). b) tiene una serie de reglas que se deben de seguir; para que una investigación sea considerada válida debe de encuadrarse dentro de la teoría provista por el paradigma (38-39). Añádase que tanto el tipo de instrumentos para obtener información y la manera en la que deben usarse (40), así como el método empleado en una exploración científica (41-42), deben asimismo ser autorizados por el paradigma y sus adherentes para que tengan validez y, así, la información recabada por los mismos sea considerada como pertinente.

De esta manera es como realmente funciona la ciencia común. Ésta pretende erguirse monolítica y monofónica, argumentando que la única adquisición de conocimientos legítimos es la que se efectúa a través de sus métodos. No obstante, se encuentra limitada por sus propios paradigmas. Así pues, al hablar de ciencia en el presente estudio, aunque ésta deba entenderse conforme a la definición de la Real Academia Española, es imprescindible tener presente el hecho de que toda sapiencia científica se basa en logros previos y se encuadra en un paradigma dado (según lo concibe Kuhn) que, cual lo muestra este autor, obviamente puede ser revolucionado y reestructurado cuando se percibe alguna anomalía en el paradigma que resulta en un descubrimiento posiblemente generador de un nuevo paradigma (52-53).

#### 4.4 – Ciencia y magia

What is now proved was once, only imagin'd.  
– William Blake. *"The Marriage of Heaven and Hell"*

En el actual siglo XXI, en el que la mirada urbana científica ha sido adoptada por el status quo como la ventana correcta para analizar y entender al cosmos en donde habitan los seres humanos, la realidad, la diferencia entre la ciencia y la taumaturgia puede parecer evidente. La primera se considera real y la segunda no. Incluso se le llega a condenar como contrapuesta a la ciencia. La aseveración de Frazer respecto a la brujería condensa esta idea: “[A]ll magic is necessarily false and barren; for were it ever to become true and fruitful, it would no longer be magic but science” (50)<sup>49</sup>. Esto no siempre ha sido así. Antes del siglo XV no existía una división entre la ciencia, la religión y la magia (Robinett 12). Trujillo Muñoz, partiendo de las ideas de John D. Bernal, apunta que la ciencia de los griegos – las matemáticas y la medicina, por ejemplo – fue ungida con una gran dosis de misticismo (Ciencia 22-23). En el pasado, pues, el magismo y la ciencia eran una misma cosa, un conjunto de conocimientos que abarcaba desde el raciocinio de las tareas más sencillas hasta el uso de la imaginación y la fe para tratar de crear un efecto en el mundo natural. Al curar alguna enfermedad, por ejemplo, el curandero del clan acudía no sólo al auxilio de hierbas y emplastos sino también a sortilegios y oraciones que aseguraran la pronta recuperación del enfermo. Tanto Trujillo Muñoz (32) como Robinett (12) concuerdan en que la distinción entre hechicería y ciencia comenzó, en Europa, en el siglo XV. La época es el Renacimiento; es entonces cuando el mundo europeo ve emerger el método científico: un procedimiento de prueba y demostración que puede ser reproducido por toda persona que tenga

---

<sup>49</sup> En cambio, en The Savage Mind Claude Levi-Strauss dice que debemos de comparar a la ciencia y a la magia “as two parallel modes of acquiring knowledge” (cit. en Robinett 15).

los instrumentos y conocimientos necesarios. Uno de los portavoces de este siglo es Leonardo Da Vinci, quien declara:

Antes de proseguir hago cierto experimento, porque mi fin es: primero, presentar el experimento mismo y después, razonando, mostrar por qué ese experimento debe dar los resultados que ha dado. Y esta es la verdadera regla según la cual las especulaciones sobre los efectos naturales deben proceder, ya que la naturaleza empieza con la causa y termina en la experiencia, debemos seguir el camino opuesto, empezando con las experiencias y, sobre su base, investigar la causa.  
(cit. en Trujillo Muñoz, Ciencia 35)

No obstante, la separación contemporánea entre magia y ciencia tardaría en llegar. En el siglo XVI todavía se consideraba el magismo como una práctica cuya veracidad no se cuestionaba. Así en dicha centuria, en la cual varios filósofos y teólogos “were also practicing magicians”, la Iglesia cristiana – con toda su gama de milagros – “was hard-pressed to distinguish its own rites from those rites practiced by magicians . . . . Here began the distinction between spiritual and demonic magic, referred to as white and black magic” (Robinett 12). A la primera también se le llamó magia natural, la cual – como se ha visto en 4.1 – está ligada al conocimiento del mundo material y también al contacto con ángeles y espíritus de la naturaleza (12-13). La magia negra, en claro contraste, “invoked not angels but demons, and was directed at causing harm” (13). Robinett señala que la brujería, benigna o maligna, “was not defined in contrast to natural physical laws as if it were something supernatural. Instead it depends very much on a meticulous understanding of the laws of nature, just as science does” (13). Aún hoy día se esgrime el término de “ciencias ocultas” para hablar del magismo. Esto no sólo deja ver las similitudes entre hechicería y ciencia sino que también es un indicio de la diferencia de éstas con el milagro.

Tanto la magia como la ciencia son distintas del milagro en que ambas requieren la intervención de un agente que lleve a cabo los encantamientos, en el caso de la teúrgia, o, en el caso de la ciencia, los actos realizados por medio de un aparato tecnológico o una sapiencia lograda por los conocimientos científicos que dicho agente tiene a su disposición. Ya sea que se trate de la hechicería o de la ciencia, ambas se rigen por un determinado cuerpo de leyes, taumatúrgicas o naturales, que necesitan seguir – y que determina la extensión de su campo de acción, así como la manera en la que éste funciona – o de lo contrario sus resultados serán estériles. Además, tanto la una como la otra son un cuerpo estructurado de conocimientos que se ha obtenido a través de años de estudio y experimentación. Los científicos y los magos han dedicado su vida a escribir su legado en enciclopedias, tratados, volúmenes y pergaminos para así transmitir su sabiduría a las nuevas generaciones. El milagro, en cambio – se ha visto ya en 4.1 –, no está sujeto ni a la necesidad de un agente que lo realice ni a ningún tipo de ley que lo ate para conseguir sus propósitos. El milagro ocurre y puede conseguir hacer lo que sea, sin impedimento alguno.

La separación entre magia y ciencia se hace más nítida a partir del siglo XIX, argumenta Jackson, e indica que es precisamente en esta época en la que “a supernatural ‘economy’ of ideas was slowly giving way to a natural one, but had not yet been completely displaced by it” (24). Es en este siglo en el que se infiere más claramente que la taumaturgia no se ajusta por completo al método científico y se la empieza a tomar como falsa y supersticiosa. Esta nueva manera de ver el mundo abre una brecha entre dicha centuria – vástago de la revolución industrial y las teorías de Darwin, entre otras – y las posturas epistemológicas del pasado. Como consecuencia, a una porción considerable de éstas se les considera incapaces de proveer un conocimiento real, y la

hechicería pierde credibilidad para la mayoría de la población instruida. Se piensa que es posible catalogar como fidedigno y real únicamente aquello que puede ser sustentado por la ciencia<sup>50</sup>.

Si se coteja mi definición de magia con la de ciencia así entendida – avanzada en el apartado precedente – resulta claro cuáles son las diferencias entre las dos. La primera puede hacer uso de espíritus para lograr sus objetivos, quienes tienen la capacidad de romper el paradigma mágico en el que el taumaturgo se halle; la ciencia no tiene acceso alguno a la ayuda o servicio de algún espíritu y está confinada a un paradigma determinado del cual saldrá únicamente con la percepción de una anomalía dentro de dicho paradigma. La taumaturgia se encuentra presente en el mundo natural y también en otro u otros más allá de éste, rigiéndose por leyes taumatórgicas que pueden coincidir o no con las naturales; la ciencia, en cambio, sólo se halla en el cosmos natural y está confinada a las leyes de éste. Ahora bien, como los espíritus y las leyes mágicas no pueden comprobarse dentro del paradigma de la mirada urbana científica, ninguno de los dos existen para ésta y se consideran como alucinaciones, supersticiones, ilusiones y falsedades.

Obviamente, esta exposición ha mostrado tan sólo la punta del iceberg en lo que respecta a la relación entre magia y ciencia; ahondar en este tema sería una tarea inmensa e imposible de ser tomada en la presente investigación. Cabe agregar que Lynn Thorndike ha llevado a cabo dicho estudio en su, cual Robinett bien lo dice, “monumental eight-volume *History of Magic and Experimental Science*” (18)<sup>51</sup>.

Un último detalle al que se hace necesario aludir son los poderes psíquicos. Ciertos grupos de gente los considera naturales y parte del cosmos que los rodea, una habilidad mental a la que se puede tener acceso y que tiene una explicación totalmente racional y científica. Para otros, todas o varias de estas capacidades de la mente son meras ilusiones o imaginaciones, más cerca-

---

<sup>50</sup> No es coincidencia que sea en el siglo XIX – hacia 1830, en Francia – cuando surge el llamado realismo literario.

<sup>51</sup> Para un resumen magistral de la investigación del tema véase [This Rough Magic: Technology in Latin American Fiction](#) de la misma Robinett.

nas a la brujería que a la ciencia. En lo que respecta al presente estudio, es posible observar que estas facultades de la mente por realizar actos tales como la telequinesis o la telepatía se pueden encontrar tanto en la maravilla-ficción como en la ciencia-ficción, incluso en el surrealismo. Nuevamente, pese a lo fascinante que resulta este tema, la presente investigación no permite ir más allá en el mismo y queda como una ventana abierta a futuras indagaciones.

#### 4.5 – La ciencia-ficción

I've seen things you people wouldn't believe.  
 Attack ships on fire off the shoulder of Orion.  
 I watched C-beams glitter in the dark  
 near the Tannhauser Gate.  
 All those moments will be lost in time,  
 like tears in rain.  
 Time to die.  
 – *Blade Runner*

Basada en Philip K. Dick. *Do Androids Dream of Electric Sheep?*

Recuérdense las definiciones de ciencia-ficción que he propuesto: La literatura de ciencia-ficción de fantasía es aquella que presenta *un mundo distinto al del lector*, un mundo de fantasía, en el cual la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector se explica mediante principios científicos propios del mundo del texto – semejantes en naturaleza a los profesados en el mundo conocido por el individuo lector –, los cuales son capaces de esclarecer y explicar dicha ruptura conforme a una coherencia interna a ese mismo mundo de fantasía.

La literatura de ciencia-ficción fantástica es aquella que presenta *un mundo mimético del mundo conocido por el lector* en el que la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector se explica mediante principios científicos – semejantes en naturaleza a los profesados en el mundo conocido por el individuo lector – propios del mundo de fantasía al cual pertenece el fenómeno que se manifiesta *dentro de ese mundo mimético*, los cuales son capaces de

esclarecer y explicar aquella ruptura conforme a una coherencia interna al mundo de fantasía al cual pertenece tal fenómeno.

Sumergirse un poco en las nociones de maravilla, magia, milagro y ciencia, así como la relación entre las mismas y la conceptualización que he propuesto para cada una de ellas, ayuda a comprender mejor las definiciones de los géneros y subgéneros de esta clase de literatura, expuestas en las primeras páginas de este estudio. Gracias a este entendimiento, además, resultarán más evidentes las diferencias y similitudes entre la ciencia-ficción – término acuñado por Hugo Gernsback en la década de 1920<sup>52</sup> – y la maravilla-ficción.

Al igual que la maravilla-ficción, la ciencia-ficción puede ser de fantasía o fantástica. Y de la misma forma que sucede con la maravilla-ficción de fantasía y la maravilla-ficción fantástica, la ciencia-ficción de fantasía y la ciencia-ficción fantástica se componen de cuatro elementos centrales, comparten tres de éstos y es el cuarto factor de cada uno de dichos subgéneros el que los hace distintos. Sin embargo, el segundo elemento que comparten entre ambos es el que los vuelve diferentes de la maravilla-ficción de fantasía o fantástica. Esto se verá más en detalle una vez se hayan expuesto cada uno de los elementos que conforman a los subgéneros en cuestión.

El primer componente afín a ambos subgéneros es la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por la persona lectora, el segundo es la explicación de esta fractura a través de principios científicos propios del mundo del texto – semejantes en naturaleza a los profesados en el mundo conocido por el individuo lector –, y el tercero la necesidad de una coherencia interna perteneciente, o bien (en un texto de ciencia-ficción de fantasía) al universo de fantasía dentro del cual tiene lugar la historia, o bien (en un texto de ciencia-ficción fantástica), al cosmos de fantasía al cual pertenecen los fenómenos de fantasía que se manifiestan en un mundo mimético

---

<sup>52</sup> A la ciencia-ficción también se la llegó a denominar “fantasía científica”. No debe confundirse, sin embargo, este término con “ciencia fantástica” – véase el final de 1.1 –.

del conocido por el lector. Ahora bien, el cuarto factor para la ciencia-ficción de fantasía es: el resquebrajamiento ya mencionado se hace presente en un mundo distinto al del lector, un mundo de fantasía. En cambio, en la ciencia-ficción fantástica este rompimiento se manifiesta dentro de un mundo mimético del mundo conocido por el lector.

Así pues, el primer elemento afín a la ciencia-ficción de fantasía y a la ciencia-ficción fantástica es la ruptura mencionada previamente. Como ya se ha expuesto con anterioridad, es imprescindible que exista una resquebrajadura en las leyes naturales del mundo conocido por el lector para que la fantasía se manifieste en la obra en cuestión, tratándose ya sea de una de ciencia-ficción de fantasía o fantástica, o de lo contrario el texto pertenecerá a la ficción mimética. A diferencia de la maravilla-ficción – como se ha mencionado ya en 4.2 – el segundo elemento de la ciencia-ficción – tanto de fantasía como fantástica – es la explicación de los sucesos acaecidos no por medio de la magia o el milagro sino de principios científicos que el lector de la obra reconoce como pertenecientes al mundo presentado por la obra de ciencia-ficción, pero semejantes a los de su cosmos conocido. Esto se verá más en profundidad en el apartado siguiente.

El tercer elemento es la necesidad de que el mundo presentado en la obra posea una coherencia interna. De esto ya se ha hablado en 4.2 al tratar la maravilla-ficción así que no repetiré lo expuesto ahí. Tan sólo agregaré que si la maravilla-ficción, ya sea de fantasía o fantástica, necesita de una coherencia interna para no convertirse en una obra surrealista, la ciencia-ficción con más razón tiene una imperiosa necesidad de esta coherencia. Sólo así puede tener una serie de principios científicos cuya naturaleza sea semejante a la de los profesados en el universo conocido por la persona lectora. Incluso en un cosmos completamente de fantasía, si se trata de ciencia-ficción de fantasía, se necesita una serie de leyes que le den cohesión a ese universo. Un magnífico ejemplo es la génesis de Spelljammer – uno de los tantos mundos creados para los adeptos

de Dungeons & Dragons –, así como su desarrollo posterior. En octubre de 1973 Tactical Studies Rules (TSR) nace como editorial y se dedica, desde enero de 1974, a vender su juego de rol D&D, ubicado en un universo medieval de fantasía (Gygax)<sup>53</sup>. Con el paso de los años las estrellas y sus mundos llaman la atención de varios miembros de TSR y se piensa en “a spacefaring AD&D<sup>54</sup> campaign” (Winter). Como consecuencia Spelljammer (1989) ve la luz del día, gracias, sobre todo, al esfuerzo de Jeff Grubb, un ingeniero capaz de crear leyes físicas que expliquen las rupturas a las leyes naturales del mundo conocido de quien juegue alguna campaña en este nuevo cosmos de AD&D. Así, cada sistema planetario “could have their own physical laws, their own magical rules, even their own gods” y los extravagantes navíos espaciales de dicho universo, son dotados de lógica científica: “That wasn’t always an easy task, given the strangeness of some of the designs. With Grubbian physics to guide them, however, even the most outlandish vessels could be rationalized somehow” (Winter). Tras lo dicho es evidente no sólo la naturaleza híbrida de Spelljammer, mitad ciencia-ficción de fantasía y mitad maravilla-ficción de fantasía, sino también la necesidad de una coherencia interna a ese mundo. Lo interesante es el hecho de que una gama de leyes mágicas no son suficientes para este universo, éste también tiene la exigencia de una serie de principios científicos – propios del mundo de Spelljammer, pero semejantes en naturaleza a los profesados en el cosmos conocido por el lector – que junto a las leyes mágicas de éste le den coherencia a ese cosmos ya que a ese universo de maravilla-ficción de fantasía también se le desea dar un cariz de ciencia-ficción de fantasía. Con el fin de ilustrar un par de las ingeniosas leyes de la “Grubbian physics” cito: “The basic concepts were that gravity was ever-present and, like water, it would seek its own level so that every space-going vessel was accom-

---

<sup>53</sup> Como se hace notar en la bibliografía, el libro al que pertenecen las referencias contenidas en este párrafo no tiene paginación.

<sup>54</sup> Con el paso del tiempo Dungeons & Dragons evoluciona, y así también lo hace su nombre. AD&D son, pues, las siglas de “Advanced Dungeons & Dragons”. Actualmente su nombre ha retornado a ser D&D y se encuentra en su cuarta edición.

panied by a convenient gravity plane; and that oxygen would naturally clump around anything with a gravity plane, forming a bubble of breathable air even in deepest space” (Winter).

Además de ser un juego de rol, y al igual que sucede con los distintos cosmos en los que se desarrollan otros juegos de rol, Spelljammer también es el universo en el que se desarrollan las historias de algunos relatos y novelas, tales como los seis libros de The Cloackmaster Cycle (1991-1993) escritos por varios autores. Aunque un juego de rol no es un texto, cuando se trata de clasificarlos dentro de la nomenclatura propuesta en la presente tesis, ambos siguen la misma lógica pues, a fin de cuentas, tampoco son tan disímiles entre sí: los dos son narraciones. Su diferencia radica en que en el juego de rol tanto los jugadores como el Dungeon Master (DM)<sup>55</sup> se transforman en creadores, en una especie de escritores que construyen una historia con los elementos que les son dados por el script de la aventura en la que se sumergen, por sus acciones y las consecuencias de las mismas, así como por el cuerpo de leyes propias de ese universo. Cuando la aventura termina, entonces finaliza el acto creativo y el resultado es el nacimiento de una historia que los jugadores y el DM recordarán de la misma manera en la que se recuerda un buen libro.

El último y cuarto elemento de los subgéneros en cuestión es, cual sucede en la maravilla-ficción, el que distingue a la ciencia-ficción de fantasía de la ciencia-ficción fantástica: la primera ocurre en un mundo distinto del conocido por la persona lectora, la segunda se encuentra en un mundo mimético del conocido por dicha persona. Las implicaciones y consecuencias de lo antedicho ya se han explorado – también en 4.2 – al tratar la maravilla-ficción tanto de fantasía como fantástica. Al igual que sucede en los subgéneros mencionados, la ciencia-ficción de fantasía y fantástica le ofrecen al lector la posibilidad de liberarse de las limitaciones que su mundo

---

<sup>55</sup> El Dungeon Master es el narrador y quien dirige la aventura; les dice a los jugadores qué es lo que sucede y qué pueden o no hacer. El DM aplica, por lo tanto, las leyes propias al cosmos del juego de rol y vela por que éstas se sigan.

conocido le impone; además, tal y cual ocurre en la maravilla-ficción, en la ciencia-ficción también surge la tensión de la que se ha hablado en 4.2.2. No repetiré lo ya dicho, baste, pues, entender que lo expuesto al tratar la maravilla-ficción también es válido para la ciencia-ficción<sup>56</sup>. Sólo resta aclarar que es en la maravilla-ficción fantástica en donde tanto el efecto fantástico como el realismo mágico suelen manifestarse, pero esto no implica que sea imposible encontrarles en la ciencia-ficción fantástica. Si en una historia de este último subgénero no resulta claro si un fenómeno determinado sigue o no las leyes naturales del mundo conocido por el lector, pudiendo ser que las rompa gracias a los efectos de un artefacto científico o a un nuevo principio científico, entonces se crearía el efecto fantástico.

Algunos ejemplos de ciencia-ficción de fantasía son: “Man-this-bei” (1987) del mexicano Gabriel Trujillo Muñoz, los filmes de Star Wars (1977-2008)<sup>57</sup> de George Lucas, así como Windhaven (1981) de Lisa Tuttle y George R. R. Martin, Voyage au centre de la terre (1864) de Jules Verne y La primera calle de la soledad (1993) del autor mexicano Gerardo Horacio Porcayo Villalobos. Ciertamente, en el espectro que va desde la fantasía hasta lo mimético/realidad, esta última obra se acerca a la ciencia-ficción fantástica. Historias pertenecientes a la ciencia-ficción fantástica son: Espantapájaros (1999), también de Gabriel Trujillo Muñoz, The War of the Worlds (1898) de Herbert George Wells, The Terminator (1984) del director canadiense James Cameron, e Iron Man (2008) del director Jon Favreau – filme basado en el personaje de Marvel Comics creado por Stan Lee y Larry Lieber, así como los artistas Don Heck y Jack Kirby –. Así como sucede con la maravilla-ficción, también existen casos en los que una obra presenta características tanto de ciencia-ficción de fantasía como de ciencia-ficción fantástica. Baste men-

---

<sup>56</sup> Un excelente ejemplo de cómo la ciencia-ficción de fantasía – tal y cual acontece en la maravilla-ficción de fantasía – es capaz de llevar al lector ante una visión del mundo que puede ser aún más disímil de las que pudiera hallar en una obra de ficción mimética o de ciencia-ficción fantástica es The Left Hand of Darkness de Le Guin, obra que ya se ha mencionado al final de 2.1 al tratar sobre la fantasía y su inherente poder subversivo.

<sup>57</sup> A diferencia de las del resto de la serie, nótese, la última película de Star Wars es de dibujos animados.

cionar The Time Machine (1895) de Wells. Debido a que, en varias ocasiones, en un relato de ciencia-ficción se puede viajar de un mundo mimético del conocido por el lector a uno distinto del suyo, es común que la ciencia-ficción de fantasía y la ciencia-ficción fantástica se mezclen en una misma obra.

#### 4.6 – ¿Maravilla-ficción o Ciencia-ficción?

The most beautiful thing we can experience  
is the mysterious.  
It is the source of all true art and all science.  
He to whom this emotion is a stranger,  
who can no longer pause to wonder  
and stand rapt in awe,  
is as good as dead: his eyes are closed.  
– Albert Einstein

##### 4.6.1 – ¿Cómo determinar si un texto es de ciencia-ficción?

Procederé a ahondar ahora en la extensa polémica acerca de la distinción entre la maravilla-ficción y la ciencia-ficción. La diferencia entre una y otra, ya sean de fantasía o fantásticas, es una de las facetas más intrincadas, controvertidas e interesantes de las discusiones teóricas sobre estos cuatro subgéneros. Usualmente se le conoce como la discusión en la que se trata de distinguir qué es fantasía y qué es ciencia-ficción. Sin embargo – cual se ha podido apreciar en las secciones 1 y 2, y se ha expuesto en 4.1 – es más útil y lógico emplear el término *maravilla-ficción* en vez de “fantasía”. A esto añádase que tanto la maravilla-ficción como la ciencia-ficción pueden ser de fantasía o fantásticas.

Iniciaré el ascenso a este tema exponiendo las nociones más generalizadas al respecto. La fórmula más sencilla, y decididamente simplista, pero aun así bastante acertada, para distinguir entre la maravilla-ficción y la ciencia-ficción es la que, haciendo eco a las nociones de Todorov, se encuentra en Wikipedia: “In short, science fiction uses technology to explain impossible

phenomena while fantasy employs magic” (“Science fantasy”). Nótese que lejos de citarse Wikipedia como una autoridad académica, se usa como un testimonio de la opinión popular sobre el tema en cuestión (objetivo que Wikipedia parece satisfacer sin lugar a dudas). Otra definición, más elaborada, es la de Jorge Cubría en su prólogo a la antología Ginecoides (las hembras de los androides): cuentos de ciencia ficción y fantasía por mujeres mexicanas (2003). Él explica que en tanto la ciencia-ficción es una especulación que desea dar la impresión de real o posible, la fantasía “por el contrario, no pretende dar una exposición de lo posible, sino que busca su valor en la creación de mundos llenos de posibilidades alternas . . . . posee la [capacidad] . . . de describir la condición humana de forma metafórica” (8). En ambas se aprecia la diferencia en cuestión, pero lo que puede parecer sencillo resulta no serlo si se le examina más de cerca. Así pues, retomando los ejemplos de física grubbiana de Spelljammer descritos en 4.5, se empieza a ver lo complejo de este tema. Spelljammer hubiera podido encontrar más de una explicación mágica o milagrosa que confiriera coherencia a su cosmos. No era imprescindible crear la física grubbiana para que se le dotara de razón al hecho de que en Spelljammer se pueda respirar en el espacio y los personajes de esos mundos no terminen flotando en las inconmensurables profundidades del universo. Bien se hubiera podido decir: ¡que exista un encantamiento que se encargue de ambas cosas! No obstante, el haberse decantado por dicha opción hubiera despojado a Spelljammer de su cariz ciencia-ficcional y lo hubiera colocado completamente dentro de la esfera de la maravilla-ficción. Lo cual no era el deseo ni de Jeff Grubb ni de su equipo de trabajo. Y, como bien lo supo Wells, la manera en la cual se realiza la explicación de un fenómeno es la médula que separa a la maravilla-ficción y a la ciencia-ficción. Esto es debido a que dicha explicación responde a la naturaleza del fenómeno que se manifiesta. Si éste posee una naturaleza maravillosa, la explicación que se le dará será por medio de la magia o el milagro, perteneciendo, entonces, a la ma-

ravilla-ficción, de fantasía o fantástica; si tiene una naturaleza semejante a la de las leyes naturales y principios científicos del mundo conocido por el lector, se le dotará de una explicación que se aproxime al conocimiento científico de dicho mundo conocido por la persona lectora, perteneciendo, así, a la ciencia-ficción, de fantasía o fantástica. Así pues, Grubb y sus colegas se dieron a la tarea de crear una serie de leyes físicas que explicaran el universo de Spelljammer y le otorgaran, en cierta medida, su faceta de ciencia-ficción, distinguiéndolo así de otros cosmos, también pertenecientes a D&D, que son únicamente de maravilla-ficción.

Para proseguir de una manera adecuada, es indispensable comprender que la decisión por la génesis de la física grubbiana, así como cualquier discusión en la que se ha buscado decidir qué es maravilla-ficción y qué es ciencia-ficción, han tenido la oportunidad de nacer gracias a la época en la que han germinado. Antes del siglo XV, hubiera sido prácticamente imposible hablar claramente acerca de la distinción en cuestión; Spelljammer hubiera sido una obra de maravilla-ficción y no hubiera tenido acceso a su carácter híbrido puesto que – cual ya se ha indicado en 4.4 – en esa época la separación entre ciencia y magia no existía. La ciencia-ficción florece, pues, gracias a la existencia de una clara distinción entre ciencia y brujería, capaz de catalogar un hecho o un fenómeno en un texto literario como científico o mágico.

Cuando Wells escribe ciencia-ficción, lo hace gracias a que la ciencia y el magismo son ya dos formas distintas de ver el cosmos, y porque buscaba la credibilidad de sus lectores – como bien lo puede atestiguar el incidente que se dio en la ciudad de Nueva York, en la noche de Halloween de 1938, al leerse su novela The War of the Worlds en la radio –. En sus propias palabras: “by the end of last century it had become difficult to squeeze even a momentary belief out of magic any longer. It occurred to me that instead of the usual interview with the devil or a magician, an ingenious use of scientific patten might with advantage be substituted . . . I simply

brought the fetish stuff up to date, and made it as near actual theory as possible” (cit. en Aldiss, Trillion 26). Así pues, Wells cambia no tan sólo el evento u objeto que se sale de los parámetros de lo que se puede concebir como posible, sino la naturaleza misma de este fenómeno de fantasía. Él escribe ciencia-ficción, y, por lo tanto, las nuevas leyes y principios científicos que rigen dicho fenómeno – y explican la ruptura a las leyes del mundo conocido por el lector – se asemejan ahora a los del universo conocido por dicho lector; quien debe ser un individuo de la era moderna para que pueda reconocerle como ciencia-ficción de fantasía o ciencia-ficción fantástica.

Si hoy día, en pleno siglo XXI y desde el punto de vista de una mirada urbana científica, resulta tan claro que, además de las leyes naturales del mundo conocido por el lector, la maravilla-ficción se basa en leyes que no se consideran reales, y la ciencia-ficción en leyes que se parecen a las reales, puesto que se basan en principios científicos que tienen una naturaleza semejante a los del mundo conocido por la persona lectora, ¿por qué es que se les puede confundir? El axis de esta pregunta, y de la controversia ya mencionada, es aquello a lo que se le ha llamado fantasía disfrazada de ciencia-ficción; para términos de la presente investigación: maravilla-ficción disfrazada de ciencia-ficción.

La esencia de dicho eje se centra en el cuestionamiento siguiente: ¿cómo determinar si un texto de ciencia-ficción emplea realmente principios científicos propios del mundo del texto – semejantes en naturaleza a los profesados en el mundo conocido por el individuo lector – para dotar de coherencia interna a ese cosmos? En más de una ocasión un relato pretende ser de ciencia-ficción cuando en realidad pertenecería más al de la maravilla-ficción puesto que las leyes bajo las que opera, pese a hablar de viajes a las estrellas o aparatos tecnológicos portentosos, se acercan más a la magia – se arguye – que a una serie de principios científicos. Es decir, no poseen una verosimilitud científica, una semejanza lo suficientemente cercana a los principios cien-

tíficos profesados en el mundo conocido por el lector. ¿Poseen las leyes de la física grubbiana una semejanza pertinente con los principios científicos del mundo conocido por el lector? ¿Son verosímiles como científicas? Hay quienes negarían que este sea el caso, pero también los hay quienes asegurarían que sí es así. Decantarse por una u otra visión respecto a lo antedicho, o por la clasificación de una obra como maravilla-ficción o como ciencia-ficción depende en gran medida, además de las creencias particulares del individuo lector con respecto al universo, de los conocimientos que éste posee respecto a la ciencia, a la magia o al milagro. Una persona con un alto grado de conocimientos matemáticos y físicos, así como químicos, no catalogará necesariamente a un texto de esta clase de literatura de la misma manera en la que lo hará alguien con una sapiencia básica en las mismas áreas. Es mucho más probable que el primer individuo se percate, por ejemplo, que un texto de maravilla-ficción se ha disfrazado como uno de ciencia-ficción. La decisión está, a fin de cuentas y pragmáticamente, en el lector del texto de esta clase de literatura. Baste, para el presente estudio, hacer notar que, además de la lectura que alguien hace de la obra, todo depende tanto de la explicación, proporcionada por el texto, a la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por el lector, como de los eventos mismos de la obra.

Un claro ejemplo de maravilla-ficción disfrazada de ciencia-ficción que arroja más que suficiente luz sobre lo antedicho se halla en una de las tantas historias de Calvin and Hobbes (1985-1995), la hilarante e inteligentemente crítica tira cómica escrita por Bill Watterson. En una de sus varias aventuras, Calvin – un niño de unos seis años de edad – inventa a través de su imaginación un “transmogrifier” (un aparato – una caja – creado por él para transformar a una persona u objeto en cualquier otra cosa) y posteriormente lo actualiza al volver su pistola de agua en una “improved version of the transmogrifer” y explica que funciona por telepatía: “The gun automatically reads the brain waves you emit, and turns the object into whatever you want” (127).

La fachada de esta historia es de ciencia-ficción ya que el instrumento empleado para llevar a cabo una transformación es una pistola, es decir, un aparato tecnológico construido por los seres humanos a través de la ciencia, y no un conjuro o una varita mágica. Además, la explicación al funcionamiento de este novedoso aparato hace uso de principios científicos semejantes a los existentes en el mundo conocido por la persona lectora. Sin embargo, es un caso de maravilla-ficción disfrazada de ciencia-ficción debido a que la explicación “científica” provista por Calvin carece de peso<sup>58</sup>. Esto, claro, desde el punto de vista de la mirada urbana científica de principios del siglo XXI; tal vez para una del siglo XXX dicha “ciencia” no sea tan ilógica. Arthur Charles Clarke, escritor de ciencia-ficción, dice al hablar “del principio mágico de la ciencia”: “toda ciencia avanzada aparecerá ante seres menos evolucionados tecnológicamente como magia, si dicha ciencia está por encima de las explicaciones que dichos seres dan al universo” (cit. en López Castro 71). Resulta evidente, pues, que los principios científicos de una obra de ciencia-ficción deben ser semejantes a los del mundo conocido por el lector o de lo contrario no se les reconocerá su faceta científica y se les colocará dentro del campo de acción de la brujería o del milagro.

Otro ejemplo de cómo un mismo evento puede pertenecer ya sea a la maravilla-ficción o a la ciencia-ficción, dependiendo de los medios para realizarlo y de la explicación a los mismos, es el acceso a las memorias de una persona. Ver el pasado por medio de un Pensieve, tal como el que aparece en el cuarto libro de la saga de Harry Potter: Harry Potter and the Goblet of Fire (2000) – una pila de piedra en la cual se pueden colocar las memorias de una persona por medio del uso de una vara mágica que las saca de la mente del individuo y las deposita en el artefacto

---

<sup>58</sup> En base a esto se habla de dos tipos de ciencia-ficción: la ciencia-ficción dura y la ciencia-ficción blanda. La primera ofrece varias explicaciones científicas que buscan darles peso a los principios científicos expuestos en la obra. La segunda, se obvia, no le da tanta importancia a lo antedicho. Está de sobra decir que esta puede acercarse bastante a la maravilla-ficción camuflada de ciencia-ficción.

encantado (506-19) – es radicalmente distinto a hacerlo por medio de una máquina que lea los impulsos eléctricos cerebrales de un individuo cuando éste recuerda un hecho de su pasado.

#### 4.6.2 – ¿En qué momento nació la ciencia-ficción?

Una de las mayores consecuencias de la posible confusión entre maravilla-ficción y ciencia-ficción es la dificultad de establecer con claridad el nacimiento de la segunda. El debate acerca de la génesis de la ciencia-ficción gira en torno al juicio de si las leyes de un texto, que parece ser de ciencia-ficción, poseen o no una serie de principios científicos lo suficientemente semejantes a los del mundo conocido por una persona lectora que posea la mirada urbana científica con respecto a su entorno para poder ser denominados “científicos”.

Brian W. Aldiss, en Trillion Year Spree: the History of Science Fiction, exclama con vigor: “Of course, it is in a way a Stone Age truth to say that SF began with Mary [Wollstonecraft] Shelley’s *Frankenstein* (1818)” (18). Esta novela, como bien lo apunta Aldiss, deja en claro que la alquimia y la magia son sistemas obsoletos y falsos, y enarbola a la ciencia como la portadora de la verdad: “Frankenstein’s ambitions bear fruit only when he throws away his old reference books from a pre-scientific age and gets down to some research in the laboratory” (39-40). Víctor Frankenstein es un científico que consulta a dos profesores que acusan a la brujería y a la alquimia de ser viejas supersticiones. El primero le dice: “these fancies, which you have so greedily imbibed are a thousand years old . . . I little expect in this enlightened and scientific age to find a disciple of Albertus Magnus and Paracelsus. My dear Sir, you must begin your studies entirely anew” (Wollstonecraft Shelley 75). El segundo catedrático termina una de sus clases expresando su opinión con respecto a los alquimistas: “‘The ancient teachers of this science,’ said he, ‘promised impossibilities and performed nothing. The modern masters promise very little;

they know that metals cannot be transmuted, and that the elixir of life is a chimera” (76). En pocas palabras: “‘Ancient wisdom’ is supplanted by modern experiment” (Aldiss, Trillion 40). Otros críticos, pese a todo, argumentan que la ciencia-ficción ha existido desde eras antiguas, esgrimiendo textos como La Odisea (800 a.C.), Beowulf, Gilgamesh o la angustia por la muerte, e incluso la Biblia como ejemplos de antigua ciencia-ficción (27).

A primera vista esto puede parecer descabellado, pero deja de serlo cuando se piensa que así como la ciencia-ficción del siglo XX y principios del XXI trata temas tales como la ontología del ser humano y su lugar en el universo – los cuales esgrime Aldiss como parte de su definición de ciencia-ficción (25) –, lo mismo hacen textos de la antigüedad y se hace, además, el razonamiento siguiente: si en una historia se habla de un bajel volante y se reflexiona que un navío es un producto de la ciencia, y a ese artefacto científico se le hace operar con principios que rompen las leyes naturales del universo conocido por el lector – o el espectador, si se piensa en una representación teatral o en un relato oral en una sociedad donde pocos sabían leer – pero que son semejantes a los del mundo conocido por el lector, esa historia podría considerarse de ciencia-ficción.

Recuérdese que ciencia no significa un grupo de discernimientos modernos sino un cuerpo estructurado de conocimientos obtenidos mediante una cuidadosa observación del mundo, y que los paradigmas de la ciencia del pasado no son los mismos que los de la ciencia moderna. Bajo esta perspectiva, podría avanzarse la noción de que el nacimiento de la ciencia-ficción se encuentra en la prehistoria. Ramón López Castro lo expone en Expedición a la ciencia ficción mexicana<sup>59</sup>:

El nacimiento de la CF quizá está en el momento en el que el Cro-Magnon observa en la noche los huesos de los animales consumirse en la fogata y ve al cielo,

---

<sup>59</sup> Con este libro López Castro ganó el XI Certamen Nacional Alfonso Reyes de Ensayo en 1999.

imaginando que el espinazo de la noche (el Camino de Santiago o Vía Láctea) está poblad[o] por seres semejantes o diferentes a él, pero inteligentes, capaces de encender los fuegos que vislumbra en la noche estrellada. No es ya una visión mágica o mística de la otredad, de lo diferente, pues nuestro homínido, hace dos millones de años, trata de explicar lo desconocido con base en su conocimiento tecnológico . . . y si en ese momento además de imaginar los fuegos nocturnos y a los moradores de la noche, él especulara sobre las historias que aquellos contaban en sus hogueras, en ese momento la extrapolación cae en los terrenos de la CF.

(22)

Ponderaciones tales como las previas podrían tener cabida de no ser por el hecho de que es hasta el siglo XIX que se hace presente, en el grueso de la población con una instrucción básica, una distinción nítida entre magia y ciencia<sup>60</sup>. Y es, por ende, de acuerdo a Aldiss, hasta ese siglo en el que surge una obra en la que los principios científicos de un artefacto son completamente científicos, sin dejos de hechicería. En un texto, pues, las leyes subyacentes en las operaciones de una nave voladora son claramente científicas cuando la obra misma es capaz de separar éstas de la influencia del magismo y de lo milagroso. Antes de esto, las leyes bajo las que operaba cualquier aparato tecnológico o científico en un relato de la antigüedad eran una mezcla de ciencia, teúrgia y milagro. López Castro mismo admite esto al hablar de la utopía y la distopía. En sus orígenes “la ciencia era fantasía o un grado de magia alquímica ligeramente contaminado de racionalidad” (26).

¿Es realmente Frankenstein la primera obra en lograr lo antedicho? Dejo esto como posible material para otra investigación. Solamente mencionaré lo siguiente: parece que la distinción

---

<sup>60</sup> Obvia y seguramente han existido personalidades de eras pasadas capaces ya de hacer esta distinción, pero han sido casos aislados y no la norma de la población en general.

entre taumaturgia y ciencia, así como la decantación por explicar la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por el lector por medio de principios científicos, ya se encuentra presente, por lo menos, en una obra anterior a la novela de Wollstonecraft Shelley. Se trata del cuento “Sizigias y cuadraturas lunares” (1773)<sup>61</sup> del mexicano Fray Manuel Antonio de Rivas en el cual, pese a la aparición de espíritus, se diferencia entre la ciencia y la magia. Según la nomenclatura propuesta por mí, pues, a este cuento se le puede calificar como una mezcla de ciencia-ficción de fantasía y ciencia-ficción fantástica en el que se deslizan rasgos de maravilla-ficción de fantasía. Por su parte, López Castro apunta la razón por la que se la considera como la obra pionera de la ciencia-ficción de México y no como un relato de maravilla-ficción: el explícito empleo en este texto, influido por Jonathan Swift y Cyrano De Bergerac, de “las teorías de Isaac Newton y de Pascal sobre el movimiento planetario” (39-40). Además, en este relato “respira el fuego de la ciencia mecanicista que abriría los cielos para dar paso a los científicos del siglo XIX y sus carruajes prodigiosos” (40). Miguel Ángel Fernández Delgado, en un breve estudio sobre la ciencia-ficción titulado “Breve historia de la ciencia ficción mexicana” y publicado en el sitio internet Ciencia Ficción Mexicana, también considera a este relato como el primero de la ciencia-ficción mexicana. Y en “Panorama de la ciencia ficción mexicana”, igualmente publicado en el mismo sitio internet, apunta que este fraile-escritor mezcla “a Descartes y los Principia de New-

---

<sup>61</sup> Trujillo Muñoz, en Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana, aclara que el título original de este cuento es: “Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida en Yucatán por un antitocane o habitador de la luna y dirigidas al Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de Kyries funerales en la Parroquia de el Jesús de dicha ciudad y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de María de la Península de Yucatán; para el año del señor de 1775” (19). Debido a lo largo de dicho nombre es que se lo suele abreviar a “Sizigias y cuadraturas lunares”. Así lo llama también López Castro (37-39). Y Fernández Delgado, en la introducción a Visiones Periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana (7), es de la misma opinión. Una versión de esta obra que adapta el lenguaje de la misma al español moderno, y la edita para que tenga una lectura más fluida, aparece en El futuro en llamas bajo el nombre “Un viaje literario a la luna”. La versión original se puede encontrar en el sitio web Ciencia Ficción Mexicana ([www.ciencia-ficcion.com.mx](http://www.ciencia-ficcion.com.mx)).

Existe una aparente contradicción en cuanto al año de publicación de esta obra. Gonzalo Martré, en La ciencia ficción en México (hasta el año 2002) (13), y Fernández Delgado, en “Panorama de la ciencia ficción mexicana”, lo datan de 1775, pero Larson (54) y López Castro (39) lo datan de 1773. Esto se explica, no obstante, al saberse que Rivas escribe su cuento en 1773, cuarenta y cinco años antes de la concepción de Frankenstein, “como introducción a un almanaque celeste para 1775” (Trujillo Muñoz, Confines 19).

ton con el ‘Micromegas’ de Voltaire, para imaginar un viaje a la Luna en un carro volador”. Aldiss admite las influencias de la ciencia en textos anteriores – tales, dice en su artículo “Science Fiction’s Mother Figure”, como las utopías del siglo XVIII en Francia (81) –, mas las considera, junto con otros textos a los que denomina “ur-science fiction”, sólo como precursoras a la ciencia-ficción (Trillion 80).

#### **4.6.3 – Las definiciones aquí propuestas y la elucidación de la polémica**

Solamente resta subrayar la relevancia de la presente discusión respecto a las definiciones avanzadas en este estudio. Tanto la de fantasía como la de lo fantástico, así como las de sus respectivos subgéneros, señalan no tan sólo las características propias de una obra de esta clase de literatura, sino también, permítaseme reiterar, la función esencial de quien en la lectura consuma el proceso de comunicación. En el texto se encuentra, en un primer término, el autor de la obra y la visión del mismo de su mundo conocido, la persona que decide las características que le desea proporcionar a su creación; es decir, la decisión autorial – deliberada en mayor o menor grado – de explicar las rupturas de las leyes naturales de su mundo conocido conforme a la maravilla (magia o milagro) o a principios científicos semejantes en naturaleza a los de su cosmos conocido, o no explicar dichas resquebrajaduras. Mas el papel del lector también es vital en este proceso. Si la clasificación de una obra de esta clase de literatura residiera únicamente en la obra misma y fuera, así, inamovible con el paso del tiempo o con respecto a la visión del mundo de cada ser humano, entonces denominar a un texto como maravilla-ficción o como ciencia-ficción no presentaría las complejidades ya vistas al respecto.

A todo lo anterior se suma el hecho de que la ciencia-ficción y la maravilla-ficción, ya sean de fantasía o fantásticas, también se pueden mezclar entre sí<sup>62</sup>. Estos cuatro subgéneros no son campos cerrados e independientes el uno del otro sino todo lo contrario. Cada uno es el centro de un espacio cuyas fronteras se mezclan con las de los otros subgéneros, como si fueran campos de energía porosos y maleables, con extensiones que, cual tentáculos, pueden extenderse y rodear o penetrar los campos de los otros subgéneros. *Spelljammer*, como ya se ha visto en 4.5, es un perfecto ejemplo de una mezcla de maravilla-ficción de fantasía y ciencia-ficción de fantasía. La serie de *Dune* (1965-1985) de Frank Herbert es otro en el que estos dos subgéneros forman parte esencial de la misma obra. “Sizigias y cuadraturas lunares”, por su parte, mezcla la ciencia-ficción de fantasía, la ciencia-ficción fantástica y la maravilla-ficción de fantasía. La película *Stardust* (2007), dirigida por Matthew Vaughn – basada en la novela que lleva el mismo nombre y escrita en 1998 por Neil Gaiman – es otra obra en la que se traman tres subgéneros de esta clase de literatura: la maravilla-ficción de fantasía, la ciencia-ficción de fantasía y la maravilla-ficción fantástica.

#### 4.7 – El Surrealismo

El disparate del caos me derrotó  
con palabras de alabanza  
– *Héroes del Silencio*. “*En Brazos de la Fiebre*”

Como siempre al empezar el tratamiento de un nuevo subgénero, recordaré mis definiciones: La literatura surrealista de fantasía es aquella que presenta *un mundo distinto al del lector*, un mundo de fantasía, en el cual la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por

---

<sup>62</sup> A esta mezcla, cual ya he hablado en 1.1, se la ha llamado “Science fantasy”. En la presente investigación, en vez de crear un nuevo término he preferido limitarme a indicar que la maravilla-ficción y la ciencia-ficción se pueden mezclar entre sí.

dicho lector no se explica, pues dicho mundo carece de coherencia interna, en mayor o menor grado, y podría ser atribuida a elementos científicos, mágicos o milagrosos.

La literatura surrealista fantástica es aquella que presenta *un mundo mimético del mundo conocido por el lector* en el que la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector no se explica, pues el mundo de fantasía que se manifiesta *dentro de ese mundo mimético* carece de coherencia interna, en mayor o menor grado, y podría ser atribuida a elementos científicos, mágicos o milagrosos.

Como ya se ha dicho en 2.1, y se infiere en 2.2, si en la lectura que una persona hace de una obra de fantasía o de lo fantástico la búsqueda de una serie de leyes que expliquen el rompimiento a las leyes naturales de su mundo conocido, y doten así de coherencia a los sucesos acaecidos en el texto, da frutos, entonces el lector tiene en sus manos a un vástago de la maravilla-ficción o de la ciencia-ficción. Ahora bien, si esta indagación es infructuosa, en mayor o menor grado, el texto es surrealista.

Así como sucede con la maravilla-ficción y la ciencia-ficción, el surrealismo puede ser de fantasía o fantástico. A diferencia de los otros subgéneros, el surrealismo tiene sólo tres elementos centrales, de los cuales dos son compartidos por el de fantasía y el fantástico. El primero de este par de factores es, obviamente, la ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por el lector; el segundo, la carencia, en mayor o menor grado, de una explicación de dicha ruptura debido a una falta, en mayor o menor grado, de coherencia interna perteneciente, ya sea (en un texto de surrealismo de fantasía) al cosmos de fantasía dentro del cual se desenvuelve la historia, ya sea (en una obra de surrealismo fantástico) al universo de fantasía al que pertenecen los fenómenos que se manifiestan en un mundo mimético del conocido por el lector. Como bien puede suponerse, el tercer elemento del surrealismo es el que hace que una obra de esta clase de literatura

pertenezca al surrealismo de fantasía o al surrealismo fantástico. Cuando se trata del primer subgénero, la fractura en cuestión se hace presente en un mundo distinto al del lector, un mundo de fantasía. En contraposición, cuando se trata del segundo subgénero, el tercer elemento del surrealismo fantástico es que este resquebrajamiento acaece en un mundo mimético del mundo conocido por el lector.

Como se ha visto al tratar los otros cuatro subgéneros de la fantasía y lo fantástico, el primer elemento del surrealismo, tanto de fantasía como fantástico, es imprescindible ya que de lo contrario la obra pertenecería a la ficción mimética. El segundo elemento clave de este par de subgéneros es el más interesante, pues es el que los separa tanto de la maravilla-ficción como de la ciencia-ficción. En cuanto una persona que lee una obra de esta clase de literatura percibe que en ese mundo no rigen enteramente las leyes naturales de su cosmos conocido, surge en ella el impulso de encontrar una lógica a lo acontecido – ya sea maravillosa o acorde a los principios científicos de ese mundo –. Si las manifestaciones de fantasía no son coherentes entre sí, el lector se halla ante una única posibilidad: aceptar que esas rupturas no se explican. Así pues, el siguiente paso será, o bien darle la bienvenida a ese universo ilógico, o bien rechazarlo. Si quien tiene en sus manos dicho texto continúa leyendo, entonces, la obra misma le pedirá a dicho lector que abra sus sentidos para que le pueda hallar sentido al texto. Como bien dice Larson, en el surrealismo “the false logical structure of reality is supplanted by unexpected associations, secret correspondences which the mind cannot grasp and which only the emotions can assimilate” (71). La persona que lea una obra perteneciente a este subgénero, ya sea de fantasía o fantástico, debe estar preparada, pues, para dejar que sean su intuición y sus sentimientos sus principales guías en la lectura de dicho texto, sobre todo si el grado de incoherencia de éste es grande. A diferencia de la maravilla-ficción y de la ciencia-ficción, el surrealismo es capaz de ofrecerle a la persona lectora

un liberador desahogo con respecto a un mundo regido por una serie de leyes; asimismo, y por ende, también le permite expresarse a un nivel distinto, en el cual se pueden transmitir y recibir emociones o sensaciones, ideas o mensajes, que desafían al lenguaje común y requieren de un medio de comunicación que trascienda las fronteras de la palabra ordenada. Esta es la mayor aportación que el surrealismo le puede ofrecer al lector, y, a la vez, la diferencia más grande entre el surrealismo y los otros subgéneros de la fantasía y lo fantástico. André Breton, quien junto con Philippe Soupault fuera el padre del surrealismo, destaca en Manifeste du surréalisme esta característica de dicho subgénero y, por lo tanto, la relevancia del mundo onírico al surrealismo (14).

Hay que apuntar, además, que en una obra surrealista la ruptura a una de las tantas leyes naturales del mundo conocido por el lector puede presentarse tan sólo por unos instantes o puede, incluso, revertirse contra sí misma. Mientras que en un texto de maravilla-ficción o de ciencia-ficción la aparición de una nueva ley que dé cuenta de la ruptura a las leyes del cosmos conocido por el lector suele presentarse como una constante, otorgándole coherencia al texto. En el caso del surrealismo, en claro contraste, es posible que esta nueva ley se presente tan sólo por unos momentos, o haya seres o eventos que no la respeten o a los que no afecte. Además, en el surrealismo una ley natural del mundo conocido por el individuo lector puede ser rota en algunas ocasiones o por determinado tiempo y luego respetarse sin razón alguna. Por lo tanto, en una obra surrealista, de fantasía o fantástica, el lector no puede delinear o asentar una serie de patrones que siempre se seguirán o que regulen los procesos de ese universo.

De la misma manera como ocurre con los otros subgéneros, es su último elemento, en este caso el tercero, el que distingue al surrealismo de fantasía y al surrealismo fantástico entre sí. Cuando la historia surrealista tiene lugar en un cosmos distinto al del lector, ésta se encuentra

dentro de la esfera del surrealismo de fantasía. Si, por el contrario, el texto presenta un universo mimético del conocido por el individuo que lee una obra surrealista, ésta pertenece al campo del surrealismo fantástico. Ya suficientemente se ha explicado este punto al tratar los cuatro subgéneros previos, por lo que sólo añadiré dos observaciones más. La primera es: la posible liberación gozosa que la fantasía y lo fantástico le pueden ofrecer a quien se adentre en sus tierras, así como la libertad de expresión a un nivel más allá del lenguaje común y ordenado que el surrealismo es capaz de otorgar a quien acceda a su reino, pueden verse amenazadas por una sombra subversiva que puede reptarse adentro de esta clase de literatura: La falta de coherencia del surrealismo puede acercarlo a la locura – la cual suele estar íntimamente ligada a una falta de control cuando se desea tenerlo – y a la pesadilla. Puede, por ende, encadenar al lector a un posible sufrimiento al no lograr construir una coherencia para los hechos exhibidos en una obra de esta clase de literatura. Y mientras mayor sea la dosis de ilogismo en un texto surrealista, las posibilidades de lo antedicho aumentarán. No obstante, precisamente este acercamiento al delirio, esta amenazante cacofonía sin sentido aparente, también puede ser la llave que provea una iluminación a quien sepa recibir y descodificar su misterioso mensaje.

Cual ya lo ha dicho Breton, el surrealismo está íntimamente ligado al mundo onírico. Así pues, la segunda observación a añadir es que el cosmos de los sueños se aleja de la maravilla-ficción – y, por ende, de la ciencia-ficción – ya sea, o bien por las mismas razones por las que lo hace el surrealismo, o bien porque admite en sí mismo que las leyes naturales del mundo conocido por el lector no han sido rotas en realidad, que todo ha sido un sueño. En los sueños todo puede pasar; no hay lógica alguna que deba seguirse y lo que en un momento era un patrón válido, puede dejar de serlo sin previo aviso. Por otra parte, Tolkien aclara que un sueño no puede ser un cuento de hadas, ya que este último “deals with ‘marvels,’ it cannot tolerate any frame or ma-

chinery suggesting that the whole story in which they occur is a figment or illusion” (“Fairy” 42)<sup>63</sup>. Esto no implica necesariamente, sin embargo, que un sueño no pueda presentar rasgos de la maravilla-ficción o de la ciencia-ficción y viceversa. Nuevamente, investigar estos dos temas sería una empresa desbordante de interés y fascinación; sin embargo, el presente estudio debe ceñirse a sus propios objetivos. Dejo ambos tópicos, pues, como posibles rutas a futuras exploraciones académicas.

Resta y obvia señalar, tan sólo, que el surrealismo y la maravilla-ficción, así como incluso la ciencia-ficción, pueden mezclarse entre ellos mismos. De esta manera, una obra de surrealismo de fantasía puede contener rasgos de la maravilla-ficción y exhibir, así, un cosmos con algunas leyes nuevas que expliquen alguna ruptura de las leyes naturales del mundo conocido por la persona lectora y al mismo tiempo carecer de coherencia en varios, o en la gran mayoría, de sus elementos.

Probablemente la obra más conocida del surrealismo de fantasía es Alice’s Adventures in Wonderland (1865) de Lewis Carroll, a la cual Cogan Thacker y Jean Webb, se han referido como “an irrational and illogical work of surreal fantasy” (63). Huelga decir que Through the Looking Glass and What Alice Found There (1871), también de Carroll, es un ejemplo más de este subgénero. Narraciones recientes que se muestran como ejemplos de surrealismo de fantasía son: Only Forward (1994) de Michael Marshall Smith – novela que también presenta rasgos de ciencia-ficción de fantasía –, o el filme Mirrormask (2005) dirigido por Dave McKean y escrito por Neil Gaiman, en colaboración con McKean. Ciertas obras fundamentalmente miméticas se acercan al surrealismo fantástico, no porque ofrezcan incoherencia entre sus manifestaciones de fan-

---

<sup>63</sup> Esto no implica que este escritor subestime al mundo onírico; todo lo contrario, él admite el poder de los sueños y llega a decir en el mismo ensayo: “It is true that Dream is not unconnected with Faërie. In dreams strange powers of the mind may be unlocked. In some of them a man may for a space wield the power of Faërie . . . A real dream may indeed sometimes be a fairy-story of almost elvish ease and skill—while it is being dreamed” (41-42).

tasía, pero sí porque éstas destacan e intensifican la incoherencia entre las manifestaciones de absurdo que se dan en un nivel mimético. Así “Entre tus dedos helados” (1968) de Francisco Tarrío, “El guardagujas” (1952) de Juan José Arreola, y “Cumpleaños” (1969) de Carlos Fuentes. Se hace necesario decir que, siendo fieles a la naturaleza del surrealismo, pueden existir obras surrealistas en las cuales no sea sencillo distinguir si se trata de una de surrealismo de fantasía o de surrealismo fantástico por no definir claramente el cosmos en el que se desarrolla lo relatado.

## 5. Génesis de un cuerpo de definiciones

Imagination is more important than knowledge  
because knowledge is finite.  
– *Albert Einstein*

Previamente a poner en diálogo las definiciones que he acuñado en la presente tesis doctoral con las de otros críticos, se hace necesario exponer brevemente la ruta que me llevó a concebirlas de esta manera. Esto surge de la intención de identificar, en una primera instancia, posibles influencias o coincidencias – en ocasiones desconocidas por mí – con los avances teóricos de otros estudiosos de la materia. Además, también sirve para ahondar en la comprensión de las definiciones propuestas por mí.

Mientras fui solamente lector de las obras de esta clase de literatura (y naturalmente antes de conocer las aportaciones de sus teóricos) me fue evidente que en estas obras se abría una separación entre los elementos de fantasía en las mismas y los miméticos/realistas; sin embargo, la naturaleza de tal brecha no era evidente. Pese a obviarse que la magia era un elemento fundamental en esta distinción, la manera en la cual el magismo operaba en diferentes textos y las distintas concepciones con respecto a qué se puede llamar real y a qué de fantasía parecían transformar en un nudo gordiano el propósito de generar un cuerpo teórico que clasificara adecuada-

mente las obras de esta clase de literatura. Asimismo, era evidente la distinción entre la ciencia-ficción y obras tales como Harry Potter, The Lord of the Rings o las intensas aventuras de Conan el Bárbaro (1932-1936), mítico personaje creado por Robert Ervin Howard. Así pues, lo primero fue identificar la diferencia entre la ciencia-ficción y obras tales como las mencionadas. El principal problema radicaba en el uso del término “fantasía” para referirse a textos tales como los antedichos, mas también al género principal del que la ciencia-ficción forma parte. Lograr nombrar al subgénero de la fantasía en el que se circunscriben obras como los ejemplos dados ayudó a esclarecer la confusión al respecto. Así surgió el concepto de la maravilla-ficción.

Posteriormente, al estudiar esta clase de literatura más a fondo, se hizo evidente el lazo entre la ciencia-ficción y la maravilla-ficción: el hecho – cual bien lo atestigua Wells (citado en 4.6.1) y lo indica Todorov al tratar acerca de lo “maravilloso puro” y lo “maravilloso científico”, el cual, señala él, también se conoce como “ciencia-ficción” (Introduction 62) – de que la diferencia entre ambas radica no tanto en la presencia o ausencia, en uno u otro subgénero, de un tipo de fenómeno dado, sino en la naturaleza del mismo y, por ende, las leyes bajo las cuales se rige dicho fenómeno, así como la subsecuente explicación de acuerdo a principios ya sea mágicos, ya sea científicos.

Al mismo tiempo resultaba evidente la distinción entre las novelas de Earthsea o las películas de Star Wars, y obras como Die Verwandlung<sup>64</sup> (1915) de Franz Kafka, Vingt mille lieues sous les mers (1875) de Jules Verne, o las novelas de Tarzan (1912-1944) de Edgar Rice Burroughs<sup>65</sup>. De esta manera emergió lo fantástico como la frontera entre la fantasía y la realidad,

---

<sup>64</sup> La metamorfosis.

<sup>65</sup> Cabe mencionar una curiosa discusión entre algunos de los lectores que se han sumergido en estos libros y en las aventuras de Conan el Bárbaro: ¿Quién ganaría si se enfrentaran en una batalla, Tarzan o Conan? Mi opinión, es que, evidentemente, Conan saldría más que victorioso en dicho encuentro. Ambos poseen una fuerza física sorprendente, están acostumbrados a luchar y ni uno ni otro emplean brujería alguna al pelear, mas mientras Conan posee un sofisticado entrenamiento militar y suele enfrentarse a temibles monstruos, demonios, sortílegos y creaturas de poderes inconmensurables, Tarzan tan sólo está acostumbrado a enfrentarse a enemigos menos poderosos, pese a ser

así como el hecho de que los subgéneros de la fantasía también se hallan en el género de lo fantástico. Ya antes, no obstante y en base a más lecturas, resultaba palpable que estaba no únicamente en el texto sino también en cada lector el establecer qué era, de acuerdo a su mundo conocido, real y qué fantasía. Por lo tanto, devino contundente que las definiciones que brotaban de entre mis dedos tenían un carácter cenestésico (entendido como esa sutil comunicación que se establece entre las definiciones y el lector), así como cinético, y no estático – por más deseable que fuera la segunda opción.

Finalmente, las diferencias de la maravilla-ficción y la ciencia-ficción para con el surrealismo dejaron en claro la presencia de una coherencia interna en las dos primeras y la ausencia de la misma en el último.

Mis definiciones, para cada uno de estos subgéneros, y los géneros de la fantasía y lo fantástico, sin embargo, y como ya se ha dejado en claro, no son bloques herméticos de fronteras inamovibles sino delimitaciones cenestésicas y cinéticas de espacios abiertos en donde se avanza gradualmente de la realidad del mundo conocido por el lector a la fantasía, o viceversa. El realismo mágico, o maravilloso, así como el efecto fantástico, son testigos tanto de esto como de la intrincada riqueza que empapa a estos géneros y subgéneros.

Tras muchas lecturas, pues, tanto teóricas como estéticas, así como años de reflexión y elucubraciones, he construido un modelo que, a mi parecer, no se impone – en la medida de lo posible – sobre los textos ni busca encasillarlos dentro de una clasificación. Al contrario, se basa en sus características y simplemente toma nota de la región en la cual se coloca cada uno, así como de la posible presencia de un subgénero en el espacio de otro.

---

éstos bestias salvajes de la selva, brujos malévolos o cazadores despiadados. Es tan sólo en una de sus aventuras que se enfrenta con descomunales dinosaurios. Ciertamente Tarzan no emplea armas en sus batallas, excepto su cuchillo y arco, y Conan está habituado a emplear todo tipo de armas en sus combates, pero incluso si estos personajes se enfrentaran a mano limpia, Conan el Bárbaro ha sido perfectamente entrenado para batirse sin arma alguna y en más de una ocasión ha empleado este recurso para salir victorioso de sus múltiples enfrentamientos.

## 6. La fantasía y lo fantástico: conceptos en diálogo

For this is what your folk would call magic, I believe;  
 though I do not understand clearly what they mean;  
 and they seem to use the same word of the deceits of the enemy.  
 But this, if you will, is the magic of Galadriel.  
 Did you not say that you wished to see Elf-magic?  
 – J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*

Una vez explicadas las definiciones propuestas en la presente tesis, y visto el proceso de su origen, se hace necesario cotejarlas con las nociones acerca de estos géneros y subgéneros de los autores más relevantes dentro de estos campos teóricos – debido, o bien a que sus teorías son una piedra angular sobre la cual otros investigadores construyen sus propias propuestas (como es el caso de Todorov), o bien a que en su acercamiento teórico convergen y se resumen las bases teóricas más relevantes de sus predecesores –. Esto con el fin de señalar las *principales* diferencias, similitudes y convergencias entre las mías y las de estos autores. Este objetivo no implica profundizar en ello de manera exhaustiva, sino quiere únicamente servir como una guía que ayude a ubicar mis definiciones dentro de la cartografía de la crítica de la fantasía y de lo fantástico – con la consiguiente contribución a aclararlas y precisarlas –. A pesar de mi antedicha limitación a los *principales* puntos de contacto con dichos autores, la investigación podrá resultar prolija o tediosa en algún momento; ruego se disculpe esta impresión tan indeseada como tal vez inevitable.

Así pues, las cotejaré brevemente – poniendo especial atención a ciertos conceptos clave que se cruzan con, o ejercen su influencia en, mis definiciones o las de estos críticos – con las de Tzvetan Todorov, Antonio Risco, Rosemary Jackson, J. R. R. Tolkien, Eric S. Rabkin, Irlemar Chiampi, Jaime Alazraki, Ana María Morales, Julio Rodríguez-Luis, Kingsley Amis, Brian Aldiss, Darko Suvin, Ramón López Castro, André Breton y David Lodge. Ha de aclararse que únicamente se ahondará, y tan sólo un poco más, en la comparación de mis definiciones con las de

Todorov; esto debido a ser él la base de la cual parten prácticamente todas las discusiones teóricas acerca de este tema. Si el cuerpo de definiciones que propongo se asemeja a las de autores que no he mencionado en esta investigación, la razón se debe o a una coincidencia – a fin de cuentas nadie es dueño de una idea – o a los laberintos del inconsciente, en donde habitan todos mis años de lecturas académicas y de obras literarias de fantasía y lo fantástico. Asimismo, si no he mencionado a alguien que merecería aparecer en estas páginas, pido a mi lector que sea bondadoso y comprenda que en ningún estudio se puede incluirlo todo, ni que existe ser humano que lo conozca todo.

Es imprescindible señalar que, debido a que para otros críticos aquellos textos pertenecientes a la maravilla-ficción de fantasía o a la maravilla-ficción fantástica son, simplemente, o de fantasía o de lo fantástico, el cotejo de estos subgéneros con las ideas y propuestas de la crítica literaria de esta clase de literatura quedará comprendida, en estos casos, en la comparación de las definiciones de la fantasía y de lo fantástico de la presente tesis con las de otros investigadores.

### **6.1 – Tzvetan Todorov**

Éste es el primer autor con quien compararé mis definiciones ya que, como he señalado, puede bien considerarse la piedra fundacional sobre la cual se erige la actual crítica de la fantasía y lo fantástico, ya sea a su favor o en su contra, pero siempre en referencia a él o a partir de sus estudios. Huelga decir que Todorov no emerge de la nada sino que formula sus conceptos basándose en autores tales como Vladimir Soloviov, Louis Vax o Roger Caillois. No debe de olvidarse, además, que fue Sigmund Freud quien marca “de forma clara la dicotomía fantástico / maravilloso . . . en su ensayo «Das Unheimliche»”, recuerda David Roas en “La amenaza de lo fan-

tástico”, introducción a Teorías de lo fantástico (11). Pese a esto, es Todorov quien, en Introduction à la littérature fantastique, establece una clara clasificación y definición de los distintos géneros que se relacionan o se acercan al de la literatura fantástica. Bien dice Rodríguez-Luis: “Todorov’s theory of the fantastic was the first among the many interpretations of the genre to establish a clear distinction between the fantastic proper (which he divided into the three more or less clearly separable categories of the uncanny, the fantastic-uncanny, and the fantastic-marvelous) and the pure marvelous (the fairy tale, for example)” (11).

Del cuerpo de mis definiciones, son las de fantasía y lo fantástico las primeras que es necesario cotejar con las de Todorov. Así pues, mi definición de fantasía se asemeja un poco a la de lo que él denomina lo maravilloso: “Le merveilleux implique que nous soyons plongés dans un monde aux lois totalement différentes de ce qu’elles sont dans le nôtre; de ce fait, les événements surnaturels qui se produisent ne sont nullement inquiétants” (180). La primera similitud entre ambas definiciones radica en la necesidad de que el universo de un relato de fantasía – de lo maravilloso en la nomenclatura de Todorov – se rija por un cuerpo de leyes distintas a las leyes naturales del mundo conocido por el lector. Así se explican, por tanto, las resquebrajaduras a estas últimas. La segunda, es que un mundo de fantasía es, por lo ya expuesto, distinto al mimético del conocido por el lector. Sin embargo, mi definición comienza a apartarse de la de este crítico en cuanto a que hace perfectamente explícito el carácter pragmático de la misma. Por si fuera poco, deja en claro que un mundo de fantasía puede no sólo tener leyes totalmente distintas a las del mundo conocido del lector, sino que también puede carecer, en un cierto grado, de éstas y, en consecuencia, no tener coherencia. Una tercera diferencia en la que mi definición se aparta de la de Todorov radica en el hecho de que prescinde de la no-causación de perplejidad en los personajes. Este crítico argumenta que en lo maravilloso un evento o elemento sobrenatural, el cual en

el mundo del lector causaría sorpresa o perplejidad, no es inquietante porque no provoca “aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite” (59). En cambio – y como ya lo he tratado en 4.2.2, así como en sus respectivos incisos, al hablar de las características de la maravilla-ficción – en la definición de fantasía propuesta en la presente tesis los personajes de un texto sí pueden, o no, sorprenderse ante un evento que rompe las leyes del cosmos conocido del lector.

En relación con lo antedicho, William Senior explica que existen dos tipos de maravilla interna en los textos de fantasía – es decir, la admiración sentida por los personajes de la obra (la externa es la de los lectores) –. En el primero los personajes provienen del mundo conocido por el lector y son “generally translated to another, magical world” (116)<sup>66</sup>. Sus sorpresas y arrobamientos son aquellos que podría compartir alguno de sus lectores y su función es “to induce reader identification and comprehension through vicarious experiences and to bring the fantasy worlds into contrast with the everyday one” (118). En el segundo tipo los mismos habitantes de estos mundos de fantasía “are captivated by the marvels of their own world” (118). Como consecuencia, y ya que éstos no pertenecen al mundo del lector, “their response to the secondary world heightens and deepens our own”. Y este “wide-eyed astonishment” puede ser causado por “rivers, mountains, creatures, battles, or magical events of their world” (118).

Un claro ejemplo expuesto por Senior es The Lord of the Rings. La reacción de Sam – uno de los cuatro hobbits que forman parte de la expedición enviada por Elrond el elfo a destruir el anillo único – cuando se encuentra con un olifante, es de admiración total: “To his astonishment and terror, and lasting delight, Sam saw a vast shape crash out of the trees . . . Fear and wonder, maybe, enlarged him in the hobbit’s eyes, but the Mûmak of Harad was indeed a beast

---

<sup>66</sup> Senior continúa añadiendo: “or less frequently encounter the seemingly impossible in ours” (116). Mi omisión de esta porción de la frase se debe a la división que yo efectúo entre fantasía y lo fantástico.

of vast bulk, and the like of him does not walk now in Middle-earth. . . Sam drew a deep breath. ‘An Oliphaunt it was!’ he said. ‘So there are Oliphaunts, and I have seen one. What a life! But no one at home will ever believe me’ (647). Pese a que para Sam el olifante deja de ser un ente que quiebra las leyes del universo de su mundo conocido, esto no es así para sus congéneres, quienes lo seguirán conceptualizando como un ser totalmente imaginario. Sam se halla en la misma situación en la que se hallaría una persona perteneciente a un grupo de personas que no cree en los fantasmas, las hadas o los dragones y súbitamente un buen día viera a uno de estos seres cara a cara. Una vivencia similar a la de Sam le ocurre a Lebannen, comúnmente llamado Arren – en The Farthest Shore (1973), la tercera de las novelas de Earthsea de Le Guin –, cuando Lebannen, quien sabe de la existencia de los dragones, acompaña al taumaturgo Ged en sus viajes y se maravilla en el momento de ver a esos seres: “y el corazón le saltó en el pecho, hacia ellos, en un raptó de alegría, un júbilo triunfante, que era como un dolor”, y – señala Senior (120) – piensa: “No me importa lo que pueda ocurrir después; he visto los dragones en el viento de la mañana” (Le Guin 180). O piénsese en Jadis, la Bruja Blanca de las crónicas de Narnia de Lewis, cuando, en The Lion, the Witch and the Wardrobe (1950), mata a Aslan, el Gran León, y, pese a ser una natural de un mundo de fantasía, se sorprende al mirar que Aslan ha resucitado: “her face lifted toward him for one second with an expression of terror and amazement” (194).

Los ejemplos antedichos son sólo unos cuantos de entre muchos que se hallan en varios textos de fantasía. En cuanto a lo fantástico, Todorov expresa que es “un genre toujours évanescant” (Introduction 47). Él lo define, en un principio, como el género en donde los lectores dudan de si los acontecimientos en el texto se deben a causas naturales o sobrenaturales. Y añade: “La possibilité d’hésiter entre les deux crée l’effet fantastique” (30). Después completa su definición al agregar que lo fantástico requiere tres condiciones: a) la duda ya mencionada entre una expli-

cación natural o sobrenatural; b) los personajes, no sólo los lectores, también pueden compartir esta duda; c) los lectores deben descartar una interpretación alegórica o poética del texto (37-38). Así pues, afirma él, la duración de lo fantástico suele ser breve ya que desaparece en cuanto el lector, o el personaje, se decide por una explicación natural de los hechos o por una sobrenatural. Si el lector o el protagonista opta por una racionalización de los hechos que no infrinja las leyes que la ciencia ha definido como naturales, el texto cae dentro del género de lo extraño – recuérdese que en el género de lo extraño puro los acontecimientos relatados son singulares, raros y extraordinarios, mas no se quebrantan las leyes naturales (51) –. Por otro lado, si el personaje o quien lee se inclina por una opción que exige nuevas leyes naturales, la obra forma parte del género de lo maravilloso (46).

Mi definición de lo fantástico se acerca a la de Todorov en que en este género, en mis palabras, se presenta un mundo mimético del mundo conocido por el lector en el que una manifestación de un cosmos de fantasía tiene lugar. En tanto que este crítico se centra en el efecto fantástico – la duda respecto a la naturaleza de dicho suceso – la definición que propongo establece que el acontecimiento extraño y fuera de lo cotidiano es, efectivamente, un fenómeno de fantasía que se manifiesta en ese universo mimético del conocido por el lector. De acuerdo a mi definición, no pertenecen al género de lo fantástico los casos en los que aflora el efecto fantástico, y la manifestación de fantasía resulta ser, pese a todo, tan sólo extraña pero natural y mimética del mundo conocido por la persona lectora. Por el contrario, si dicha manifestación sí es de fantasía, entonces ese texto es fantástico. Recuérdese que en el presente estudio, el efecto fantástico es limítrofe entre la mimesis/realidad y lo fantástico, no algo central a este género. Otra diferencia entre mi definición y la de Todorov, al igual que sucede con la de fantasía, mi propuesta de lo fantástico enfatiza el carácter pragmático de la misma. Asimismo, establece claramente que

en una obra fantástica se presentan manifestaciones de fantasía en un mundo mimético del conocido por el lector, pertenecientes, por ende, o bien a un cosmos con leyes distintas a las de dicho universo mimético, o bien a un mundo incoherente que carece, hasta cierto grado, de leyes que lo doten de lógica.

Pasando ahora a los subgéneros de la fantasía y de lo fantástico que he propuesto en este estudio, comenzaré con mis definiciones de maravilla-ficción de fantasía y maravilla-ficción fantástica. Ambas convergen, hasta cierto punto, con las de lo maravilloso hiperbólico, lo maravilloso exótico y lo maravilloso puro de Todorov. Él arguye que en lo maravilloso hiperbólico, lo sobrenatural – es decir, aquello que rompe las leyes del mundo conocido por el lector –, se constituye de fenómenos familiares a la persona lectora, pero de dimensiones distintas a las habituales para ella. Todorov lo ejemplifica citando uno de los viajes de Simbad el marino, quien encuentra peces enormes o serpientes que engullen elefantes (60). En lo maravilloso exótico lo sobrenatural se presenta como si no lo fuera, y junto a lo natural. Una vez más se cita a Simbad, quien describe al ave roc de la misma manera en la que describe a un rinoceronte (60-61). Mientras en estos dos tipos de relato lo maravilloso se explica de cierta manera, argumenta Todorov, en lo maravilloso puro los fenómenos que acaecen “ne s’explique d’aucune manière” (62).

Así pues, tanto en mis definiciones de maravilla-ficción de fantasía y maravilla-ficción fantástica como en estas de Todorov, para que un fenómeno sea considerado de fantasía – maravilloso para este crítico – éste debe romper las leyes naturales del mundo conocido por el lector<sup>67</sup>. Lógicamente, las diferencias entre mis definiciones de fantasía y de lo fantástico, y las de

---

<sup>67</sup> Cabe notar que las dos primeras variedades de lo maravilloso propuestas por Todorov se situarían, ya sea en la maravilla-ficción de fantasía, ya sea en la fantástica, dependiendo de si los fenómenos mencionados se presentan en un mundo mimético del conocido por el lector o en otro distinto. Curiosamente, lo maravilloso puro parecería recaer en el campo del surrealismo, ya fuera de fantasía o fantástico, por su carencia de explicación del fenómeno de fantasía; sin embargo, podría pensarse que este crítico se refiere más a la falta de una explicación que concuerde, en cierta forma, con las leyes del mundo conocido por el lector. De ser así, lo maravilloso puro se localizaría, o bien en la

lo maravilloso y lo fantástico de este autor, se aplican también a todos los subgéneros propuestos en esta investigación. Así pues, la maravilla-ficción de fantasía y la maravilla-ficción fantástica se diferencian de estas tres nociones de Todorov en dos puntos más. Distintamente a las de este crítico, las definiciones avanzadas en este estudio, con el propósito de distinguirse del surrealismo de fantasía y del surrealismo fantástico, hacen notar la necesidad de una coherencia interna al mundo de fantasía en el que el relato tiene lugar, o al cosmos de fantasía que se manifiesta, a través de uno o varios fenómenos, en un universo mimético del conocido por el lector. La segunda diferencia radica en explicitar que los sucesos que tienen lugar en la maravilla-ficción, ya sea de fantasía o fantástica, se explican por medio de la magia o del milagro. Puede apreciarse, pues, que en vez de tan sólo catalogar el tipo de fenómeno que rompe las leyes naturales del mundo conocido por la persona lectora, las definiciones propuestas por mí buscan asimismo, y principalmente, identificar la naturaleza de dicho fenómeno y su consecuente explicación.

Las otras dos variedades de lo maravilloso, según Todorov, son lo maravilloso instrumental y lo maravilloso científico. En la primera, lo sobrenatural se debe a la presencia de artefactos tecnológicos “irréalisables à l’époque décrite, mais après tout parfaitement possibles” (61). En la segunda, “le surnaturel est expliqué d’une manière rationnelle mais à partir de lois que la science contemporaine ne reconnaît pas” (62). Dentro de la nomenclatura propuesta en la presente tesis, ambas variedades, como bien puede verse, pertenecen a la ciencia-ficción, ya sea de fantasía o fantástica. En estas dos variedades de lo maravilloso y en mis definiciones de ciencia-ficción de fantasía y ciencia-ficción fantástica se rompen las leyes naturales del cosmos conocido por el lector y se les explica a través de principios científicos. No obstante – al igual que ocurre con la maravilla-ficción –, además de las diferencias entre mis definiciones de fantasía y de lo fantástico, y

---

maravilla-ficción de fantasía, o bien en la maravilla-ficción fantástica, dependiendo de si se halla en un mundo distinto al del lector o uno mimético del suyo.

las de lo maravilloso y lo fantástico de Todorov, la ciencia-ficción de fantasía y la ciencia-ficción fantástica se distinguen de estas dos nociones de Todorov en dos facetas más. La primera radica en que mis definiciones explicitan la necesidad de que los principios científicos empleados para racionalizar y explicar los fenómenos que rompen las leyes del mundo conocido por el lector deben ser de una naturaleza similar a la del cosmos conocido por el mismo – recuérdese el ya mencionado “principio mágico de la ciencia” del que habla Clarke –. La segunda, como ya se ha mencionado al tratar sobre la maravilla-ficción de fantasía y fantástica, es que mis definiciones sostienen como necesario que haya coherencia interna (en un texto de ciencia-ficción de fantasía) dentro del universo presentado por la obra de ciencia-ficción o (en una obra de ciencia-ficción fantástica) dentro del cosmos de fantasía al que pertenecen los fenómenos que se manifiestan en un mundo mimético del conocido por el lector.

Una tercera distinción entre las definiciones propuestas en este estudio y la de lo maravilloso instrumental de Todorov es que para las primeras no es relevante, como un rasgo esencial para uno u otro subgénero, si algo descrito en una obra de ciencia-ficción, de fantasía o fantástica, llega algún día a hacerse una realidad en el mundo conocido por el lector. Puede que esto suceda, o puede que no. Hay relatos en los que se habla de artefactos y avances tecnológicos que no sólo nunca se hicieron realidad sino que, se sabe, probablemente jamás sean posibles pues presentan hechos que están mucho más allá de lo viable dentro de las leyes naturales del universo conocido por el lector. Un aerostático que viaje a otros planetas y a las estrellas sin ningún tipo de cubierta, por ejemplo. Ahora bien, existen varios casos en los que ha sucedido lo contrario. Por nombrar solamente algunos, piénsese en los siguientes, enlistados por Louise Gendron en “Comment la science-fiction transforme nos vies”: la pistola eléctrica y el equipo de buceo, que aparecen en Vingt mille lieues sous les mers de Jules Verne; la inteligencia artificial, en “The

Ablest Man in the World” (1879) de Edward Page Mitchell; la cerca eléctrica, en A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court (1889) de Mark Twain; un insecto robot, en “The Scarab” (1936) de Raymond Zinke Gallun; el internet, en “A Logic Named Joe” (1946) de Murray Leinster, nombre de pluma de William Fitzgerald Jenkins; el parche transdérmico, en Vulcan’s Hammer (1960) de Phillip K. Dick (16-22)<sup>68</sup>.

En mi experiencia personal, la realidad virtual, la generación de una imagen que a los sentidos del espectador parece real, ha sido un fenómeno nacido de una obra de ciencia-ficción de fantasía que se ha encarnado en mi cosmos conocido. La primera vez que oí hablar acerca de este fenómeno fue en las series televisivas de Star Trek – universo creado por Eugene Wesley, “Gene”, Rodenberry en los sesenta y que actualmente continúa vigente –. Años después lo viví en carne propia. En abril de 2009 un amigo mío, Nizar Sakr, estudiante del doctorado en ingeniería electrónica de la Universidad de Ottawa, me concedió una entrevista en el laboratorio DISCOVER (Distributed and Collaborative Virtual Environments and Research) de la misma institución. Una de las vivencias que tuve en dicho lugar, por medio de una pluma mecánica, fue “tocar” y “sentir”, como si fueran reales, tres objetos proyectados por una computadora: un tubo dentífrico, una corneta y una pelota de goma.

---

<sup>68</sup> Para ciertos individuos contemporáneos que viven en la pobreza y en zonas rurales, algunos de los ejemplos mencionados y otros avances tecnológicos bien podrían ser manifestaciones casi de ciencia-ficción fantástica. Para ellos dichos avances científicos son, o bien inasequibles – pudiendo conocerlos sólo por medio de referencias de quienes los han visto, o como simples espectadores y no como sujetos que interactúan con estos portentos de la ciencia –, o bien momentáneamente alcanzables. Cual acertadamente lo retrata la escritora canadiense Margaret Atwood en su novela Oryx and Crake (2003) – obra de ciencia-ficción de fantasía que se acerca a la ciencia-ficción fantástica –, y es bien sabido, desgraciadamente los mayores beneficios de los avances tecnológicos no son compartidos por todos los habitantes del planeta. Como suele ocurrir, son unos pocos, dueños de la mayor porción de la riqueza natural y artificial de la Tierra, quienes tienen pleno acceso a esta tecnología y a sus frutos, los cuales se logran por medio de la explotación de la gran mayoría de los seres humanos.

## 6.2 – Antonio Risco

Compararé ahora mis definiciones de fantasía y lo fantástico con las de lo maravilloso y lo fantástico de este crítico gallego – quien en sus últimos años prefirió identificarse como Antón Risco, nombre con el que también se publicaron algunas de sus obras –. En su libro Literatura y fantasía él apunta hacia el axis que separa “lo maravilloso puro de lo fantástico puro”: “la proporción de realidad e irrealidad que manejan y las condiciones de su encuentro” (15). En su obra posterior, Literatura fantástica de lengua española: Teoría y aplicaciones, Risco refina estos conceptos y establece una distinción más nítida entre ambos, pero, nótese, antes de exponerlos, que Risco sigue considerando ambos como parte de la literatura de fantasía, entendiendo ésta como “aquella que hace aparecer en sus anécdotas elementos extranaturales, los cuales se identifican en cuanto se oponen de alguna manera a nuestra percepción del funcionamiento de la naturaleza, de su normalidad” (25)<sup>69</sup>.

En un inicio mi investigación me llevó a concebir esta clase de literatura – es decir, la de fantasía y la de lo fantástico – de la misma manera; sin embargo, tras muchas cavilaciones, y percatándome de la existencia de un continuum en esta clase de literatura, que va de lo mimético/realista a la fantasía, y en la que lo fantástico es la frontera entre la fantasía y la mímesis/realidad, he propuesto que la fantasía es un género y lo fantástico otro. A diferencia de Risco, quien ubica lo maravilloso y lo fantástico dentro de la fantasía, yo postulo dicho continuum y denoto, pues, el alejamiento o aproximación de uno y otro género con respecto a la mímesis/realidad del mundo conocido por la persona lectora. Aclárese, cual se hizo en la primera parte de la segunda sección, tras explorar la etimología del término “fantasía”, que tanto ésta como lo fantástico son

---

<sup>69</sup> Risco añade: “por lo cual se mantiene cierto condicionamiento ideológico del caso, que puede variar bastante de una unidad cultural a otra, pero en mucha menor medida que si fundamentáramos el criterio en el principio de verosimilitud” (25).

frutos de la imaginación del ser humano. Así pues, los conceptos de Risco y los míos no son tan disímiles.

Risco, por su parte, define lo maravilloso como la literatura que “sitúa de golpe al lector en un ámbito donde la manifestación de los fenómenos extranaturales no se problematiza, por lo que, de algún modo, se muestran como naturales en ese medio, fundamentalmente diferente, entonces, del suyo” (25). En un comienzo asevera que si los personajes se sorprendieran de dichos fenómenos, “la obra correspondería ya a lo fantástico” (26), pero más adelante aclara que “si el ámbito básico que simula el relato es ya de algún modo prodigioso, aunque luego se produzcan en él prodigios todavía mayores que dejen atónitos a los personajes, el texto entra sin la menor duda en la categoría de lo maravilloso” (140). Las similitudes entre esta definición y la de fantasía propuesta en la presente tesis se hacen palpables: el mundo en donde acaecen los hechos es distinto al del lector por presentarse en éste fenómenos que rompen las leyes naturales de su mundo conocido; se observa, además, su carácter pragmático. Este autor enfatiza este punto al hablar acerca de lo fantástico, que se aplica, por ende, a lo maravilloso según él lo concibe: “la caracterización de literatura fantástica, como la de literatura realista, deriva ante todo de determinada manera de leer. . . . Esto nos proyecta en la pragmática literaria, o sea . . . en el contrato o contratos de lectura vigentes en cada unidad cultural en un momento dado” (12-13). Cada persona efectúa una lectura propia, evidentemente, pero Risco señala que un individuo pertenece a una unidad cultural y temporal determinada. Por consiguiente, un lector comparte con su sociedad, cultura y círculo social ciertas características que permiten colocarlo en dicha unidad cultural y temporal. No obstante, como ya se ha indicado al tratar a Todorov, la definición de fantasía de este trabajo se aleja de la de lo maravilloso de Risco en que deja en claro la existencia de dos vertientes en sí misma: o se trata de un cosmos con una serie nueva de leyes, o se trata de un uni-

verso que carece de algunas o varias leyes y, por tanto, de coherencia interna. Es decir, en este último caso, se trata de un mundo surrealista.

En cuanto a lo fantástico, Risco dice que en éste “lo extranatural se enfrenta con lo natural produciendo una perturbación mental, de cierto orden, en algunos de los personajes que viven la experiencia y, en segundo término, en el lector” (139) y la historia sucede en “un ámbito común al del lector en su funcionamiento físico, ámbito con el cual se enfrenta o en el que interrumpa el ámbito o fenómeno prodigiosos” (140). Mi definición de lo fantástico se asemeja a la de este crítico, como acaba de verse, en su carácter pragmático. Además, le es similar en el hecho imprescindible de que el universo en donde acaezca la historia sea mimético al de quien lee una obra de esta clase de literatura, así como en que la manifestación en dicho mundo sea de naturaleza de fantasía. La definición propuesta en la presente tesis prescinde, y he aquí la primera diferencia de ésta con la de Risco, de la necesidad de sorpresa o perturbación mental de alguno de los personajes del texto para que éste sea fantástico. Sin embargo, Risco acepta que hay casos en los que los personajes de textos fantásticos no se sorprenden ante un evento de fantasía (187), así pues, nuestras definiciones pueden llegar a convergir en este punto. Por otro lado, cual sucede al cotejar mi definición de fantasía con la de lo maravilloso de Risco, la definición de fantástico del presente trabajo también se aparta de la de Risco en que esclarece que la manifestación de fantasía pertenece, o bien a un universo con leyes distintas a las del mundo mimético al del lector, o bien a un mundo que carece de algunas o varias leyes y, por tanto, de coherencia interna. Finalmente, huelga decir que una distinción más es que yo propongo lo fantástico como un género dentro de un continuum.

Por último, las definiciones propuestas en la presente tesis para el surrealismo de fantasía y el fantástico coinciden con la concepción de Risco acerca del surrealismo. Este crítico dice: “es

evidente que el *surrealismo* ... impone la aceptación del sin-sentido, del ilogismo absoluto, de la incongruencia, sin verse obligado a respaldarla en ninguna justificación de cualquier orden”

(414). Pese a esto, mis definiciones se apartan de Risco en que distinguen dos clases de surrealismo: uno de fantasía y otro de lo fantástico.

### 6.3 – Rosemary Jackson, J. R. R. Tolkien, Eric S. Rabkin

A estos tres autores se les tratará en un mismo inciso debido principalmente a sus aportaciones respecto a los estudios en la literatura de fantasía. La primera autora indica, en Fantasy: The Literature of Subversion, que la fantasía no inventa “another non-human world: it is not transcendental” (8). Dicha aseveración se comprende en cuanto se nota la relación que Jackson hace entre esta clase de literatura y la realidad al decir que ambas entablan un diálogo constante entre sí. Así pues, la fantasía “has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* ‘new’, absolutely ‘other’ and different” (8). Sin embargo, y más específicamente, la fantasía para esta autora es aquella literatura que a través de lo antedicho perturba y subvierte “‘rules’ of artistic representation and literature’s reproduction of the ‘real’” (14). De ahí el título de su libro.

Es importante señalar que para Jackson la fantasía es el lenguaje y lo fantástico – así como lo maravilloso – un dialecto derivado de dicha lengua (7). Sin embargo, más adelante en su libro, esta autora se enfoca en lo fantástico. Recuérdese, tal y como se ha indicado en 2.1, que al hablar de literatura fantástica ella emplea por momentos “fantasy” y “fantastic literature” como si fueran intercambiables. De esta manera aquello que yo considero como el género de la fantasía, correspondería a lo que Jackson llama lo maravilloso (35).

La definición de fantasía propuesta en la presente investigación se asemeja a la de Jackson en que indica que el universo de un texto perteneciente a este género es distinto del conocido por el lector, y en que en dicho mundo de fantasía hay un rompimiento con respecto a la realidad del mundo conocido por el mismo. Otra similitud entre su concepto y el de fantasía del presente trabajo es el énfasis que ambos ponen en la necesidad que la noción de fantasía tiene de la realidad del cosmos conocido por el lector. Sin embargo, una de las principales diferencias entre mi definición de fantasía y la de Jackson es que mientras ella concibe la fantasía como el espacio total en el que lo fantástico y lo maravilloso se sitúan, mi definición esclarece que la fantasía y lo fantástico son dos géneros distintos que se sitúan en un continuum que va de la mimesis/realidad a la fantasía. Y en éste continuum lo fantástico es la frontera entre sus extremos. La fantasía presenta un universo diferente al del lector, y lo fantástico uno mimético del suyo. Otra distinción de peso entre Jackson y la definición del presente estudio es que la mía hace énfasis en el carácter pragmático de la misma, en la lectura que cada persona hace de la obra literaria. En la presente tesis se establece, además, que un mundo de fantasía puede tener leyes totalmente distintas a las del mundo conocido del lector, pero que también puede, en cierto grado, carecer de leyes y, por lo tanto, de coherencia.

Tolkien, por su parte en “On Fairy-Stories”, conceptualiza “Fantasy” como un arte que usa la imaginación para llegar a crear una “Sub-creation” (68-69) que tenga “the inner consistency of realities” – es decir, aquello que “commands or induces Secondary Belief” (68, nota a pie de página) –. Debido a esto, la fantasía “embrace[s] both the Sub-creative Art in itself and a quality of strangeness and wonder in the Expression, derived from the Image” (68). Es así, y en base a sus raíces etimológicas, argumenta este autor, que la fantasía trata sobre aquellas imágenes “of things that are not only ‘not actually present,’ but which are indeed not to be found in our

primary world at all, or are generally believed not to be found there” (69). Tolkien profundiza en su noción de fantasía al hablar acerca de lo que él denomina “Enchantment”. Éste es un arte de los elfos – entiéndase esto en su contexto mitológico y literario de las obras de este autor – que produce “a Secondary World into which both designer and spectator can enter, to the satisfaction of their senses while they are inside; but in its purity it is artistic in desire and purpose” (73). Si se recuerdan las definiciones de magia presentadas en 4.1, así como mi definición de la misma propuesta en este estudio, resulta claro que “Enchantment” no es magia. “Magic produces, or pretends to produce, an alteration in the Primary World. . . . it is not an art but a technique” (73). Tolkien agrega: “its desire is power in this world, domination of things and wills” (73). Así pues, para este autor la fantasía es ese arte que aspira a ser “Enchantment” (73).

Antes que nada, la definición de Tolkien y la de la presente tesis se asemejan en que, pese a no aparecer en las definiciones de fantasía per se, ambas toman en consideración las raíces etimológicas de este término. Otra similitud entre las dos, cual se observa al cotejar mi definición con la de Jackson, radica en que el universo de un texto perteneciente a este género es distinto del conocido por el lector y existe un rompimiento, en ese mundo distinto al de la persona lectora, con respecto a la realidad del mundo conocido por ella. No obstante, y a diferencia de la de Tolkien, mi definición señala la posibilidad de que las leyes naturales del universo conocido por la persona lectora sean suplantadas, o bien por otras nuevas y propias de ese mundo de fantasía, o bien por una falta de leyes. Otra diferencia es que, como ya se ha dicho más de una vez en este capítulo, la definición propuesta por mí hace énfasis en el carácter pragmático del género. En fin, son mis definiciones de maravilla-ficción y de ciencia-ficción, ya sean de fantasía o fantásticas, las que convergen con las explicaciones de Tolkien respecto a la fantasía en un punto: la necesi-

dad de que esos cosmos posean una coherencia interna conforme a sus propias leyes. De esto se ha hablado ya en 4.2, reste tan sólo, pues, subrayarlo.

Basándose en las ideas de Tolkien, Rabkin discurre sobre la fantasía, en The Fantastic in Literature; sin embargo, es imprescindible comprender, ante todo, que la propuesta de la fantasía de este crítico está íntimamente imbricada con su propia visión de lo fantástico. Así pues, también expondré las nociones de Rabkin con respecto a lo fantástico para tratar su acercamiento a la fantasía. En cuanto a ésta, él declara: “that genre to which the fantastic is exhaustively central is the class of narratives we call Fantasy” (29). Y lo fantástico, de acuerdo a Rabkin, es: “when the ground rules of a narrative are forced to make a 180° reversal, when prevailing perspectives are directly contradicted” (12). Es así, pues, que para él lo fantástico es el centro, la esencia, de la fantasía. Cuando esta reversión acaece tan sólo una vez, lo fantástico hace su aparición en un texto, y mientras más reversiones tengan lugar en una narración, más intensa será la presencia de lo fantástico en dicha obra y esto hará que ella se decante como una historia de fantasía. A lo fantástico, dice Rabkin, se le puede encontrar en toda la literatura (29). Los textos literarios se encuentran “arrayed along a continuum, ordered in terms of increasing use of the fantastic, with true Fantasies as the polar extreme” (28). Este autor ejemplifica este extremo con Alice’s Adventures in Wonderland. Acercándose al extremo opuesto se encuentra, por mencionar algún texto, Things Fall Apart (1959) de Albert Chinualumogu Achebe. En la primera novela, explica Rabkin, lo fantástico se presenta una y otra vez pues las leyes de ese mundo en donde se halla Alicia se revierten una y otra vez; e incluso cuando el lector y Alicia se acostumbran a este constante “flip-flop” llega un momento en el que “we get a flop-flip”, es decir no sucede ninguna reversión (36). En cambio, en la obra de Achebe, lo fantástico no ocurre constantemente; éste tiene

lugar cuando el hombre blanco entra al mundo de los Ibos, en cuyo cosmos la idea de un humano blanco va en contra de las leyes de su mundo conocido (29-30).

Tras lo visto, se podría pensar que textos tales como los cuentos de hadas formarían parte de la fantasía, pero, de acuerdo a Rabkin, esto no es así; él dice que éstos “are not true Fantasies” (33). Basándose nuevamente en Tolkien, Rabkin aclara que estos tienen lugar en “the World of Enchantment” (33-34), y “the World of Enchantment . . . is still a stable world that does not produce continuing astonishment and that does not reverse its own rules” (36). Sin embargo, más adelante, este crítico dice: “While fairy tales use the World of Enchantment as their location, and are therefore highly fantastic, a true Fantasy such as *Alice* continues to reverse its ground rules time and again” (37). Aquí parece surgir una contradicción: ¿cómo es posible que los relatos de “the World of Enchantment” sean fantásticos – y “highly fantastic” – si lo fantástico se define por revertir sus propias leyes? Sólo se pueden considerar fantásticos, en efecto, si la concepción de Rabkin tiene en cuenta el mundo conocido por el autor y a los lectores de una determinada época. Es decir, si lo fantástico no es ya tan sólo la reversión de las leyes internas del mundo presentado en un texto sino también, y aun únicamente, la reversión de las del mundo conocido por el autor y sus congéneres. Sólo así se entiende que “the World of Enchantment” sea fantástico, y que Rabkin haya afirmado que los cuentos de hadas – y, por ende, agréguese, textos pertenecientes a la maravilla-ficción de fantasía y a la ciencia-ficción de fantasía – sean fantásticos no porque reviertan las leyes del texto sino las del mundo conocido por el lector, “a host of real world perspectives” (33)<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> En su libro, pese a que Rabkin hace énfasis en las reversiones de las expectativas y de las leyes del universo del texto mismo, su noción de lo fantástico como una reversión también de las leyes naturales, y las expectativas, del mundo conocido por el lector se puede observar en más de una ocasión. Al hablar del escape ofrecido por la literatura de fantasía declara que éste proviene de su habilidad “to exchange the confining ground rules of the extra-textual world not for chaos but for a diametrically opposed set of ground rules that define fantastic worlds” (44). Otra es cuando trata sobre la utopía, la sátira y la ciencia-ficción: “Satire is inherently fantastic. Not only does it depend on narrative worlds that reverse the perspectives of the world outside the narrative, but the style usually de-

Ciertamente la elección de considerar Alice's Adventures in Wonderland y textos semejantes como “true Fantasies” y los cuentos de hadas como fantasías falsas, puede provocar confusión. Podría decirse que aseverar que los cuentos de hadas no son realmente de fantasía significaría que no pertenecen a ésta. Llamar a un texto una fantasía verdadera implica que la otra fantasía es falsa y, por lo tanto, no es fantasía. Con el fin de aclarar este problema, tal vez fuese más aconsejable decir que tanto los cuentos de hadas como textos semejantes a Alice's Adventures in Wonderland son de fantasía – puesto que lo fantástico (de acuerdo a Rabkin), esa reversión de las leyes de un mundo de fantasía e incluso, agréguese, de las leyes naturales del mundo conocido por los lectores, es central en sus narraciones –, aunque los segundos posean una fantasía más intensa, más pura, si se desea, ya que, a más de revertir las del mundo conocido por quienes las leen, revierten sus propias leyes.

Como puede apreciarse, la propuesta de fantasía – y también la de lo fantástico – de la presente tesis se asemeja a las nociones de Rabkin respecto a la fantasía y lo fantástico en que también postula un continuum en el que la fantasía se encuentra en uno de sus extremos y la literatura mimética o realista en el otro. Otra similitud entre ambas propuestas (si se aceptan mis observaciones) es que la fantasía se manifiesta en las dos por medio de un quebrantamiento, en el cosmos que el texto presenta, de las leyes naturales del mundo conocido por el lector. A pesar de que Rabkin lo contempla como una reversión a las leyes naturales del universo del texto y de las “real world perspectives” (33), dicha reversión, ya sea en mayor o menor grado, es, a fin de cuentas, una ruptura de las leyes del cosmos conocido por la persona lectora. Sin embargo, las diferencias entre Rabkin y mi propuesta saltan a la vista. En el presente estudio, para que un texto sea de fantasía no es necesario que se dé un rompimiento al nivel de las leyes del cosmos del

---

pends on irony, ‘stating the reverse of the truth as though it were clear truth.’ Such structural reversal is at the heart of science fiction as a genre and at the heart of utopian literature as a genre” (146).

texto mismo, o al de las perspectivas de algunos o varios de los personajes de una obra de este género. Esto – como se ha visto en 4.2 y 6.1 – puede pasar o no. En una obra de fantasía, si uno de los personajes del texto, o la narración del mismo, hace ver que se ha roto alguna de las leyes del universo del texto mismo, el lector se encuentra ante lo que Senior denomina maravilla interna. Ahora bien, si un texto de este género, e inclusive de lo fantástico, rompe las leyes propias de ese mundo de fantasía – dentro del cual se desarrolla la historia, o que se manifiesta en un mundo mimético del conocido por el lector – sin explicación alguna, es decir muestra una carencia de leyes, entonces uno se halla ante una obra de surrealismo de fantasía o fantástico. Rabkin, en cambio, catalogaría dicho texto – las aventuras de Alicia, por ejemplo – como “a true Fantasy”. Otra diferencia es que mi definición de fantasía indica claramente que las obras de este género se desarrollan en un universo distinto del conocido por la persona lectora. Si un relato tiene lugar en un cosmos mimético del conocido por el individuo lector, entonces, se trata de un texto perteneciente a lo fantástico. Una distinción más es que en la presente investigación se propone lo fantástico como un género en sí mismo, y que se posiciona como la frontera entre la fantasía y la realidad, el mundo conocido por el lector.

Finalmente, Rabkin argumenta que una novela de fantasía continuaría perteneciendo a dicho género aunque la visión de las leyes del cosmos cambie. En Through the Looking Glass and What Alice Found There, señala este crítico, cuando las flores hablan con Alicia, y ella se sorprende, la perspectiva de esta niña – y la de los lectores del libro – respecto a las propiedades de las flores se ha roto. Si en el futuro, comenta él, los humanos y las plantas fueran capaces de comunicarse entre ellos y ninguna persona se sorprendiera de esto, aun así la obra de Carroll seguiría siendo de fantasía puesto que el texto mismo deja en claro que Alicia no esperaba – y tampoco el lector de la época en la que el libro fue escrito – ser capaz de hablar con ninguna flor (4).

En cambio, mis propuestas de fantasía y de lo fantástico enfatizan el carácter pragmático, cenes-tésico y cinético de la misma. Es decir, mi definición de fantasía se centra en el quebrantamiento de las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector y está sujeta, por lo tanto, a la cosmo-visión de la persona lectora dada, cualquiera sea la época, lugar o cultura en que viva. Lo que en el pasado se consideraba fantasía puede ser ficción mimética en el futuro, o viceversa.

#### **6.4 – Irlemar Chiampi, Rosemary Jackson, Jaime Alazraki, Ana María Morales,**

##### **Julio Rodríguez-Luis**

Así como se hizo con los autores del apartado anterior, a estos cinco críticos se les tratará en un mismo inciso, debido, principalmente, en este caso, a sus aportaciones respecto a los estudios en la literatura de lo fantástico. En El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana, Chiampi renombra al realismo mágico como “realismo maravilloso”, y al encontrarse éste – según mi propuesta – en el linde entre la fantasía y lo fantástico, se hace lógico iniciar el presente apartado con esta autora. Brevemente, la principal razón por la que esta crítica prefiere emplear el término “realismo maravilloso” para el tipo de literatura al que se le ha llamado “realismo mágico” es su deseo de “situar el problema en el ámbito específico de la investigación literaria” (49). De esta manera, Chiampi también descarta la posibilidad de utilizar el término carpenteriano de “lo real maravilloso” puesto que el escritor cubano no lo limita tan sólo a la literatura<sup>71</sup>. A diferencia del realismo mágico, el realismo maravilloso no proyecta “la cuestión fuera del texto” ya que no está ligado a las “teorías pictóricas de Franz Roh” (31). Además, la palabra “magia” proviene de una “serie cultural” distinta de la literaria (49), y acoplar dicho tér-

---

<sup>71</sup> Lo relevante en lo real maravilloso, explica Chiampi, es que la “relación entre el signo narrativo . . . y el referente extralingüístico . . . es postulada desde una perspectiva realista, o sea, el relato deberá contener esa combinatoria inmanente a lo real” (42). Y esto no se detiene en el ámbito literario sino que tiene el objetivo, cual lo aclara Carpenter, de expresar “una ontología de América, o su esencia como entidad cultural” en donde la maravilla de los mitos se mezcla con la historia (42).

mino al realismo, argumenta esta autora, “implicaría una teorización ora de tipo fenomenológico (la ‘actitud del narrador’) ora de orden contenidista (la magia como tema)” (49). En cambio, arguye Chiampi, el vocablo “maravilloso”, gracias a su “definición lexical . . . facilita la concepción del realismo maravilloso basada en la no contradicción con lo natural” (54). Antes que nada, lo maravilloso “es lo ‘extraordinario’, lo ‘insólito’”, algo admirable, “un grado exagerado o inusual de lo humano, una dimensión de belleza, de fuerza o riqueza, en fin, de perfección, que puede ser *mirada* por los hombres. Así lo maravilloso preserva algo de lo humano en su esencia” (54). Una segunda acepción, que “difiere radicalmente de lo humano”, es que lo maravilloso “es todo lo que es producido por la intervención de los seres sobrenaturales. Aquí ya no se trata del grado de alejamiento del orden normal, sino de la misma naturaleza de los hechos y objetos. Pertenecen a otra esfera (no humana, no natural) y no tienen explicación racional” (54).

Chiampi concibe, pues, al realismo maravilloso como aquella literatura que “busca abolir las polaridades convencionales (narrador/narratario, razón/sin-razón, respectivamente) de modo a configurar una imagen del mundo libre de contradicciones y antagonismos” (113) y lo hace por medio del uso de lo maravilloso en un ámbito “real”, es decir lo que en la presente tesis se ha denominado mimético del mundo conocido del lector. A diferencia de la “poética de la incertidumbre”, y rechazando el “efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror respecto al hecho insólito”, el realismo maravilloso posee “una probabilidad interna” y tiene su “causalidad en el propio ámbito de la diégesis” (70). No apela, “por tanto, a la actividad de desciframiento del lector” (70). En una obra de realismo maravilloso “las esferas de lo real y de lo irreal” son presentadas contiguamente para permitir que lo natural “sea legible *como sobrenatural* (la recíproca es verdadera: los *mirabilia* también son legibles como *naturalia*)” (72). Así pues, “se suspende la duda a fin de evitar la contradicción entre los elementos de la naturaleza y de la sobrenaturaleza” (72).

Como podrá verse más adelante, el realismo maravilloso se asemeja a lo neofantástico de Alazraki.

El realismo maravilloso guarda dos semejanzas con la definición de lo fantástico propuesta en la presente investigación: la historia se desarrolla en un mundo mimético del conocido por la persona lectora, y se rompen las leyes naturales de dicho mundo por un fenómeno de fantasía, en mis términos, sobrenatural, en los de Chiampi. Al mismo tiempo, también se asemeja a mi noción de fantasía en que los elementos sobrenaturales no crean tensión alguna en la diégesis. Por supuesto, mientras el realismo maravilloso presenta un mundo que es mimético del conocido por la persona lectora, la fantasía descubre uno que no lo es. Hay que agregar que en tanto en mi concepto de lo fantástico y de fantasía puede o no existir la tensión antedicha – aquella que se da, recuérdese, entre las leyes naturales del mundo conocido por el lector y los fenómenos de fantasía que, o bien se manifiestan en el mundo mimético de un texto de maravilla-ficción fantástica, o bien, en un texto de maravilla-ficción de fantasía, son propios a ese mundo de fantasía –, en el realismo maravilloso de Chiampi esta tensión se encuentra ausente en todo momento. Los personajes en el realismo maravilloso no se sorprenden ante lo sobrenatural y tampoco se atemorizan al hallarlo. En cambio, en mis nociones de fantasía y lo fantástico los personajes pueden o no embelesarse u horrorizarse al entrar en contacto con un evento o ser de fantasía. Como ya se ha indicado – en 4.2.2 b – el realismo maravilloso forma parte de lo fantástico, mas se ubica en el canto de este género y la fantasía. Una tercera diferencia entre mis conceptos y el de Chiampi es que en los míos se hace un énfasis especial en el carácter pragmático de los mismos. La última disimilitud radica en el énfasis que hago en el hecho de que, ya sea en la fantasía o en lo fantástico, la manifestación de fantasía pertenece, o bien a un universo con leyes distintas a las del mun-

do mimético del conocido por el lector, o bien a un mundo que carece de algunas o varias leyes y, por tanto, de coherencia interna.

Jackson, por su parte, define lo fantástico como aquella clase de narraciones que “assert that what they are telling is real – relying upon all the conventions of realistic fiction to do so – and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what – within those terms – is manifestly unreal” (34). Y – como se ha indicado en la sección 3 – Jackson arguye que a diferencia de “the marvellous or the mimetic, the fantastic is a mode of writing which *enters a dialogue with the ‘real’ and incorporates that dialogue as part of its essential structure*” (36). Precisamente, entonces, y como consecuencia de estas cualidades de lo fantástico, Jackson lo sitúa en la frontera entre lo maravilloso y lo mimético, cual se ha indicado hacia el final de la sección 1. Recuérdese, pese a esto, que para Jackson lo fantástico cae dentro de la esfera de la fantasía y no se constituye un género aparte de la misma.

Mi definición de lo fantástico, pues, y la de Jackson tienen dos similitudes: ambas refieren a un mundo mimético del conocido por el lector, y en ambas se rompen las leyes naturales de dicho mundo. Una semejanza más entre ambas es el énfasis que la mía y la de Jackson ponen en la necesidad que lo fantástico tiene de la realidad, del cosmos conocido por el lector, en el diálogo entre este género y lo que el lector considera como su mundo conocido y, por ende, real. Una similitud más es que Jackson tampoco menciona la presencia o ausencia del temor como algo relevante para su definición. Las diferencias entre mi definición de lo fantástico y la de Jackson son cuatro: a) en tanto que mi propuesta de lo fantástico enfatiza el carácter pragmático de la misma, la de Jackson toma como base las convenciones generalizadas acerca de la ficción mimética para denotar, entonces, qué es irreal y, por lo tanto, fantástico. b) Cual se ha indicado en el apartado anterior, para Jackson lo fantástico es parte de la fantasía, para mí éste es un género

aparte. c) La tensión de la que he hablado puede tener lugar o no en el texto fantástico. d) Al igual que ocurre con Chiampi, la definición de lo fantástico del presente trabajo se distingue de la de Jackson en que la mía, al especificar que el fenómeno que se manifiesta en un mundo mimético del conocido por el individuo lector tiene una naturaleza de fantasía, deja en claro que dicha manifestación es propia, o bien de un universo con leyes distintas a las del mundo mimético del lector, o bien de un mundo que carece de algunas o varias leyes y, por tanto, de coherencia interna.

Volviendo ahora la vista a Alazraki, la crítica literaria de la fantasía y lo fantástico se encuentra, en este autor, con lo neofantástico. A este concepto arriba él, en su libro En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo fantástico, tras un análisis de lo fantástico y lo maravilloso según lo entienden Todorov y sus antecesores. Lo neofantástico se distingue de ambos en que no ocurre en un universo distinto del conocido por el lector y prescinde del espanto como “la ruta de acceso a *lo otro* . . . porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico” (28). Al igual que lo hace la literatura contemporánea, explica Alazraki, y ya que lo considerado como normal y natural es sólo una serie de determinismos culturales e históricos, lo neofantástico surge “de una situación cultural diferente y . . . busca, precisamente, una poética que responda a ese nuevo orden” (31). Su funcionamiento es semejante al del anacoluto debido a que así como éste es una inconsistencia sintáctica y/o gramatical, lo neofantástico – y en esto lo fantástico se le parece – busca quebrantar “la gramática que gobierna la realidad” (33). Así, por medio de metáforas “se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas” (35). Y en dichas metáforas

alógicas “lo natural y lo sobrenatural se mezclan y confunden para convivir en un mismo territorio” (38). Finalmente, el propósito de lo neofantástico es “el hombre y su situación en el mundo” (41).

Esta propuesta de Alazraki y mi definición de lo fantástico, tal y como ocurre con la del realismo maravilloso de Chiampi y la de lo fantástico de Jackson, son similares en que ambas refieren a un mundo mimético del conocido por el lector, y en las dos se da una ruptura a las leyes naturales de dicho mundo. Las diferencias entre ambas son, en primer lugar, que en la propuesta en la presente tesis el elemento de fantasía en el mundo mimético del conocido por el lector es capaz de causar éxtasis o temor; en cambio, lo neofantástico descarta el miedo como “la ruta de acceso a *lo otro*” (28). Una segunda discrepancia es que en mi definición se hace énfasis en el cariz pragmático de la misma. Una disimilitud más es que la tensión de la que he hablado puede tener lugar o no en el texto fantástico. En cuarto lugar se encuentra, cual acaece con Chiampi y Jackson, el hecho de que mi noción de lo fantástico establece que una manifestación de fantasía pertenece, o bien a un universo con leyes distintas a las del mundo mimético al del lector, o bien a un mundo que carece de algunas o varias leyes y, por tanto, de coherencia interna. Además de lo ya dicho, otras distinciones entre la propuesta de Alazraki y la de la presente tesis es que este autor deja en claro que lo neofantástico es un intento de mirar la realidad desde un ángulo nuevo y emplea metáforas para lograr su cometido. Mi definición, en cambio, no hace énfasis en este deseo por desentrañar el mundo conocido por el lector desde una óptica nueva. Ciertamente esto puede circunscribirse a la definición del presente trabajo, mas no es su objetivo primordial. El uso de metáforas, por lo tanto, para lograr dicho objetivo tampoco lo es.

La concepción que Morales da en “De lo fantástico en México” acerca de este género es la siguiente: “texto fantástico es aquél que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano

como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable y aceptado como cotidiano y fehaciente en su interior” (xvi). Es así, pues, que el “fenómeno anómalo” genera “una reacción representada (sorpresa por parte de algún personaje o el lector implícito, incredulidad, versiones divergentes entre narrador o personajes, etc.) que constituye la verificación de que lo sucedido se rige por un código de funcionamiento diferente o alternativo al expresado con anterioridad” (xvi). A lo antedicho añádasele que esta autora reconoce, al igual que Risco, que lo fantástico se encuentra sujeto a la influencia de los “cambios y rupturas de sentidos y valencias culturales” que delimitan “cuándo un fenómeno es lo suficientemente anómalo para poder ser sancionado . . . como no aceptable” (xvii). Aun así, y pese a estos cambios, señala ella, “el aire de familia subsiste en los textos” fantásticos (xvii). Nótese que la realidad intratextual de la que habla Morales es mimética de la extratextual – sobre todo para darle solidez y cohesión al mundo presentado en el texto (xii) – y son los lectores quienes le asignan “un sistema de leyes de funcionamiento de realidad estable y conocido, paralelo al que pudiera aplicarse a la realidad extratextual” (xii). Resulta, entonces, que la violación de la que habla Morales lo es en la realidad intratextual, así como también lo es con respecto a la extratextual del lector.

Al igual que sucede con Chiampi, Jackson y Alazraki, la definición de lo fantástico propuesta en la presente tesis se asemeja a la de Morales en dos puntos: los sucesos de la historia relatada tienen lugar en un mundo mimético del conocido por el individuo lector, y las leyes de dicho universo son rotas por un fenómeno de fantasía, anómalo en boca de Morales<sup>72</sup>. Sin ser completamente convergentes, hay dos puntos más en las que estas dos definiciones se acercan. a)

---

<sup>72</sup> Ella agrega: “los elementos que considero primordiales para el reconocimiento de lo fantástico no son la aparición de seres sobrenaturales, la violentación *per se* y escandalosa de reglas de naturaleza o la elipsis. Desde mi planteamiento, son los registros de desazón y extrañeza esparcidos a lo largo del texto y que dan pie para reconocer que se ha construido un texto que testimonia que el sistema legal de lo narrado ha sido atacado” (xv-xvi).

La de esta autora tampoco menciona la presencia o ausencia del temor como elemento indispensable para que nazca lo fantástico; sin embargo, ella establece la desazón como “el signo” del discurso fantástico (xvii), ya que el código de la realidad intratextual ha sido amenazado al convivir con otro distinto de una manera que “no ha sido del todo pacífica” (xvi). b) Como ha podido verse al indicar que los cambios y valores culturales determinan qué es anómalo y qué no lo es, existe una cierta convergencia entre ambas en la relevancia del carácter pragmático de lo fantástico.

Las disimilitudes entre la definición de Morales y la de la presente tesis son tres. La primera es, tal como ya se ha dicho al hablar de Chiampì, Jackson y Alazraki, que la mía no hace énfasis en si la tensión antedicha se hace presente o no en el texto. Morales, por su parte, destaca que los personajes o el narrador deben reaccionar ante la ruptura del paradigma de la realidad intratextual. Yo, en cambio, me centro en el hecho de que, en ese mundo mimético del conocido por el lector, son las leyes naturales de dicho mundo las que han sido rotas. La definición de fantástico del presente trabajo no necesita que un personaje o la narrativa sí tengan o no una reacción ante el fenómeno de fantasía, basta que éste se presente y el lector lo reconozca como tal para que un texto sea fantástico. Este punto de mi definición permite, así, que no sólo sean los textos fantásticos los que se ubiquen en el género de lo fantástico sino que también lo hagan los del realismo maravilloso, mágico. Como ya se ha visto, en todo texto fantástico se da esta fractura, pero en los del realismo maravilloso no hay indicio alguno, por parte de los personajes o el narrador, que señale dicha resquebrajadura o manifestación de fantasía, como algo anómalo y se le toma como natural, cual si fuera parte de la normalidad de ese mundo mimético del conocido por el lector. Es decir, no aflora la tensión de la que he tratado en el presente estudio.

Es cuando esta tensión irrumpe en el texto fantástico que la noción de fantástico de Morales y la mía coinciden. Sin embargo – y esta es la segunda diferencia entre ambas –, mientras para mí si una manifestación en un mundo mimético del conocido por la persona lectora es de fantasía sin lugar a dudas la obra es fantástica, para Morales sería maravillosa, en la terminología empleada por esta autora (viii, xxii).

La última diferencia, cual sucede con Chiampi, Jackson y Alazraki, es que en mi definición, debido a que el fenómeno de fantasía que se hace presente en el mundo mimético del conocido por el lector forma parte de un universo de fantasía – concebida según se ha propuesto en este trabajo –, la manifestación de fantasía pertenece, o bien a un universo con leyes distintas a las del mundo mimético al del lector, o bien a un mundo que carece de algunas o varias leyes y, por tanto, de coherencia interna.

Como ya se ha visto en 4.2.2, así como en sus respectivos incisos, la ausencia o presencia del miedo ante la manifestación de un elemento de fantasía en un mundo mimético del conocido por la persona lectora no es algo imprescindible para lo fantástico, este temor puede generarse o no. Rodríguez-Luis parece compartir esta visión ya que en su definición de lo fantástico tampoco menciona la necesidad de la ausencia o presencia del miedo como una consecuencia de lo antedicho. Tras explorar en The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar varios textos de ambos autores, así como los acercamientos de varios de los críticos más prominentes en la teoría de la literatura fantástica, Rodríguez-Luis define este género de la siguiente manera: “The fantastic is a type of narrative that portrays the existence within a strictly realistic milieu (either as a sudden intrusion or as something that was there already at the beginning of the story) of a supernatural or impossible—and not merely extraordinary, strange, or uncanny—element” (112). Enseguida aclara que “the fantastic demands that our notion of what is possible be delib-

erately challenged in more or less forceful ways by an element that appears to exist next to, yet in direct opposition to the quotidian world” (112). La duda entre si un evento o ser en el texto es real o irreal, el efecto fantástico, puede estar o no presente en una obra fantástica; eso depende de la forma en la que cada obra presenta el elemento de fantasía (112). Para existir, pues, lo fantástico depende “on the contradiction that it creates between the possible and the impossible” (113).

Las definiciones de lo fantástico de Chiampi, Jackson, Alazraki y Morales, así como la de Rodríguez-Luis, guardan dos puntos de semejanza con la definición de lo fantástico propuesta en la presente tesis. La del último autor y la mía refieren a un mundo mimético del conocido por el lector, y las leyes naturales de dicho mundo son quebrantadas por una manifestación de fantasía. Sin embargo, cual sucede al cotejar mi definición con la de Jackson y la de Morales, la mía y la de Rodríguez-Luis convergen en una nota más. Este crítico no niega o afirma al temor como una consecuencia necesaria de la presencia de la fantasía en un mundo mimético. No obstante, la definición de la presente tesis se aparta de la de este crítico en tres aspectos. El primero es que la mía hace énfasis en su carácter pragmático. El segundo es que la tensión de la que he hablado puede tener lugar o no en el texto fantástico. El tercero es el hecho de que mi definición de lo fantástico especifica que el fenómeno que se manifiesta en un mundo mimético del conocido por el individuo lector tiene una naturaleza de fantasía, dejando en claro que dicha manifestación es propia, o bien de un universo con leyes distintas a las del mundo mimético al del lector, o bien de un mundo que carece de algunas o varias leyes y, por tanto, de coherencia interna.

### **6.5 – Kingsley Amis, Brian Aldiss, Darko Suvin, Ramón López Castro**

Así como sucede con la maravilla-ficción, existe un notable número de críticos que han tratado acerca de la ciencia-ficción. Estos cuatro se erigen, pues, como representantes de la ex-

tensa discusión respecto a este subgénero<sup>73</sup>. En Introducción a la literatura norteamericana, Borges elige la definición de Kingsley Amis para identificar la ciencia-ficción (López Castro 17-18). Amis la define, en New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction, como “that class of prose narrative treating of a situation that could not arise in the world we know, but which is hypothesised on the basis of some innovation in science or technology, or pseudo-science or pseudo-technology, whether human or extra-terrestrial in origin” (18). Como puede apreciarse, esta definición engloba la visión más generalizada entre los individuos de los centros urbanos con respecto a este subgénero<sup>74</sup>. Uno de los puntos más relevantes en ella es el deseo de verosimilitud, incluso si la ciencia presentada en el texto no es muy creíble – por eso la llama pseudo ciencia – pero busca al menos parecerlo (21-23). De ahí su énfasis en el aspecto tecnológico y científico de este subgénero. Amis incluso reitera: “science fiction presents with verisimilitude the human effects of spectacular changes in our environment, changes either deliberately willed or involuntarily suffered” (26).

Las semejanzas entre esta noción de ciencia-ficción y las dos nociones propuestas en el presente trabajo son: a) el resquebrajamiento – en un mundo mimético del conocido del lector, o en uno distinto del suyo – de las leyes naturales del mundo conocido por el mismo. b) el papel primordial de la ciencia para dar cuenta de la posibilidad de dicha ruptura – en ese universo mimético del conocido por la persona lectora o en uno distinto del suyo –, y ésta pueda, así, parecer verosímil.

Cuatro son las diferencias principales entre la definición de Amis y mis definiciones. La primera es que las de la presente tesis establecen que este subgénero puede pertenecer, o bien a la

---

<sup>73</sup> Contrariamente a lo propuesto en la presente tesis – la ciencia-ficción como un subgénero de la fantasía o de lo fantástico –, varios críticos suelen contemplarla como un género. Sin embargo, Aldiss admite que en su sentido más amplio “fantasy clearly embraces all science fiction” (Trillion 26).

<sup>74</sup> Amis habla de prosa ya que la ciencia-ficción en poesía es mucho menor (18).

fantasía, o bien a lo fantástico, dependiendo de si se presenta en un mundo mimético del conocido por la persona lectora, o lo hace dentro de uno distinto a dicho universo. La segunda es, al igual que sucede con todas las definiciones propuestas en esta investigación, que las más enfatizan el carácter pragmático de las mismas. La tercera, que mis definiciones dejan en claro que los principios científicos – y por ende tecnológicos – propios de un cosmos de ciencia-ficción, de fantasía o fantástico, que dotan de verosimilitud – para dicho mundo – a la ruptura en cuestión deben de ser similares en naturaleza a los profesados en el mundo conocido por el individuo lector. Recuérdese que de lo contrario no se les reconocerá su faceta científica y se les colocará dentro del campo de acción de la brujería o del milagro. Amis apunta en la misma dirección al señalar que la innovación mencionada debe ser científica o pseudo científica, pero no explicita que algo es científico o pseudo científico debido a esta semejanza. La última disimilitud es que mis definiciones hacen clara la necesidad de una coherencia interna del universo de fantasía en el cual se desarrolla una obra de ciencia-ficción de fantasía, o, en un texto de ciencia-ficción fantástica, que se manifiesta en un cosmos mimético del conocido por el individuo lector.

Por su parte, Brian Aldiss, en Trillion Year Spree: the History of Science Fiction, define la ciencia-ficción de la siguiente manera: “*Science fiction is the search for a definition of mankind and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mode*” (25). Esta definición busca lidiar tanto con el contenido de este subgénero, así como con su forma, de ahí que este crítico y escritor lo ligue a la literatura gótica<sup>75</sup>. Así como ésta hace énfasis en el empleo del misterio, “the distant and unearthly” y del suspenso, la ciencia-ficción – y, evidentemente, el

---

<sup>75</sup> La primera novela gótica, explica Aldiss, data de 1765 con la publicación del famoso The Castle of Otranto de Horace Walpole (18; 33), quien en una noche de junio de 1764 tiene una pesadilla en la que él se hallaba en un vestido castillo “in which he saw a gigantic hand clad in armour, gripping the bannister of a great staircase. When he woke, he began writing his novel” (33).

horror – también usa estos elementos en sus obras (35). Aldiss aclara, además, que la ciencia de este subgénero tiene que ser moderna – “Science fiction is NOW, not Then” (27) – ya que la de obras de épocas anteriores al siglo XIX está contaminada de fantasía (26-28; 68-69).

Como acaece con la noción de ciencia-ficción de Amis, las similitudes entre la noción de Aldiss de este subgénero y las presentadas en esta tesis son dos. La más evidente es la presencia de la ciencia como uno de los axis principales de estas definiciones. Mientras en las mías la ciencia explica en un cosmos de ciencia-ficción, de fantasía o fantástico, el rompimiento a las leyes naturales del mundo conocido por el lector, en la de este crítico engloba al acercamiento bajo el cual se pretende buscar una concepción de lo que significa ser humano. La segunda similitud se halla en la presencia de uno o varios elementos extraños en una obra de este subgénero. En tanto que en las definiciones aquí propuestas esto se traduce en la resquebrajadura de las leyes naturales del mundo conocido por el lector, ya sea en un mundo mimético al de éste o en uno distinto del conocido por él, en la de Aldiss se traduce en el modo gótico y sus elementos extraños y ajenos al mundo conocido del lector. Por otro lado, las diferencias entre la definición de este autor y las del presente trabajo son las mismas que éstas guardan con respecto a la noción de ciencia-ficción de Amis. No obstante, la definición de Aldiss diverge de las de esta investigación en el énfasis que él le da al ser humano como pieza central a este subgénero, a la búsqueda por comprenderle mejor. Asimismo, la noción de Aldiss deja en claro que el tipo de ciencia en esta clase de literatura debe de ser moderna, es decir la que brota del siglo XIX y llega hasta nuestros días.

Otro crítico de suma relevancia para la ciencia-ficción es Darko Suvin. Para él este subgénero, explica en Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre,

should not be seen . . . in terms of science, the future, or any other element of its potentially unlimited thematic field. Rather, it should be defined as a fictional tale determined by the hegemonic literary device of a *locus* and/or *dramatis personae* that (1) are *radically or at least significantly different from the empirical times, places, and characters* of ‘mimetic’ or ‘naturalist’ fiction, but (2) are nonetheless – to the extent that SF differs from other ‘fantastic’ genres, that is, ensembles of fictional tales without empirical validation – simultaneously perceived as *not impossible* within the cognitive (cosmological and anthropological) norms of the author’s epoch. Basically, SF is a developed oxymoron, a realistic irreality, with humanized non-humans, this worldly Other Worlds, and so forth. Which means that it is – potentially – the space of a potent *estrangement*, validated by the pathos and prestige of the basic cognitive norms of our times (viii).

Pese a decir que la ciencia es uno más de sus elementos, Suvin aclara que la “*differentia specifica*” de la ciencia-ficción es que ésta “*is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional ‘novum’ (novelty, innovation) validated by cognitive logic*” (63). Asimismo, quede entendido que por “estrangement” este autor se refiere a lo que los formalistas rusos desarrollaron en sus textos no-naturalistas y lo que Bertolt Brecht establece en su “*Short Organon for the Theatre*: ‘A representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar’” (cit. en Suvin 6).

Las definiciones de ciencia-ficción propuestas en esta tesis y las de Amis y Aldiss coinciden en dos puntos, lo mismo sucede con la de Suvin; sin embargo, existe una tercera semejanza más entre las mías y la de este autor. Así pues, la número uno es el acaecimiento en un cosmos de ciencia-ficción, de fantasía o fantástico, de algo fuera de lo común en el mundo mimético del

conocido por el lector. En las definiciones aquí expuestas esto tiene lugar cuando las leyes naturales de este último mundo son rotas. En la de Suvin esto se expresa cuando él dice que el locus y/o dramatis personae no son como los de la ficción mimética sino diferentes, en mayor o menor grado. Lo antedicho conlleva, entonces, que surja un extrañamiento debido a un “novum” ficcional. La semejanza número dos es el empleo de la ciencia para explicar la ruptura ya mencionada: la diferencia del locus o del dramatis personae respecto a la ficción mimética. Suvin apunta que es por medio del conocimiento cosmogónico y antropológico que dicha explicación es proporcionada. La tercera es la verosimilitud de la ciencia presentada en la obra de ciencia-ficción. Suvin argumenta que el “novum” ficcional tiene que ser validado por la cognición de la época del autor; es decir, la ciencia de dicho texto debe ser similar a la de la época en la que se produjo. Por mi parte, yo expreso esta noción al clarificar que los principios científicos deben ser semejantes en naturaleza a los profesados en el mundo conocido por el individuo lector.

Excepto por este último punto, las mismas disparidades que las definiciones de ciencia-ficción de este trabajo guardan con respecto a la de Amis se presentan al cotejar éstas con la de Suvin. Además, la definición de Suvin, acercándose un poco la de Aldiss, se diferencia de las mías al subrayar la importancia de las dramatis personae, no sólo del locus, como posible vehículo de un rompimiento con el mundo empírico de la ficción mimética.

En su estudio de la ciencia-ficción, Expedición a la ciencia ficción mexicana, López Castro, partiendo de las ideas de Suvin, la define como “la propuesta que se hace de un mundo distinto del que vivimos, propuesta que debe ser explicada por el escritor con base en el conocimiento y percepción que tenemos del universo, con base en principios científicos” (17)<sup>76</sup>. Más

---

<sup>76</sup> López Castro reitera: “necesariamente una historia de CF debe permitir (con los elementos dados por el autor y que pueden ser encontrados por el lector dentro de la narración) una explicación de ese mundo o alternativa propuesta (no necesariamente ubicado en el futuro) con base en lo que en la actualidad es la explicación aproximada de nuestro universo” (17). Nótese la relevancia que este crítico le da al autor – quien, pese a la infiltración de elementos

adelante agrega que este subgénero necesita de la “verosimilitud. La narración de CF debe parecer plausible, probable, posible, incluso debe dar la apariencia de lo real” (18). Finalmente – y haciendo eco a la visión que Aldiss tiene de este subgénero –, López Castro indica que lo importante en la ciencia “no es ella ni el artificio futurista” sino “el hombre detrás del artificio” (20).

Al igual que acontece con Suvin, tres son las principales similitudes entre la definición de López Castro y las de la presente tesis. La primera similitud es, pues, que en las de la presente investigación se deja en claro que en un cosmos de ciencia-ficción, de fantasía o fantástico, se da un resquebrajamiento a las leyes naturales del mundo conocido por el lector; López Castro, por su parte, alude a esto al indicar que se hace una propuesta de un mundo diferente “al que vivimos”. En segundo lugar, tanto las definiciones de este trabajo como la de López Castro aclaran que la explicación a dicha ruptura, aquello que vuelve a un mundo de ciencia-ficción en distinto al de los lectores, se hace mediante la ciencia. Así pues, la tercera similitud entre ellas es que los principios científicos que den cuenta de dicha resquebrajadura son, en mis palabras, semejantes en naturaleza a los profesados en el mundo conocido por el individuo lector. Esto le da verosimilitud a la historia de ciencia-ficción. Por otro lado – y nuevamente de la misma manera que sucede con Suvin – excepto por este último punto, las diferencias entre mis definiciones de ciencia-ficción y la de López Castro son las mismas que éstas guardan con respecto a la noción de ciencia-ficción de Amis. A pesar de esto, cual acontece con Aldiss, una diferencia más es que López Castro también enfatiza la relevancia del ser humano en la ciencia-ficción<sup>77</sup>.

---

de su propio inconsciente, decide en último término qué incluir o no en su creación – y al texto, así como la alerta contra acercamientos a una obra de ciencia-ficción que le impongan a ésta una visión que le sea foránea.

<sup>77</sup> Ciertamente, aunque mis definiciones no mencionan esto expresamente, ha de decirse que tampoco lo excluyen.

## 6.6 – André Breton, David Lodge

En su primer manifiesto surrealista, Manifeste du surréalisme<sup>78</sup>, Breton establece claramente, en 1924, las bases de este movimiento. Su objetivo es unir el mundo onírico y la realidad “into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak” (14). “Surrealismo”, pues, es el término que él y Philippe Soupault escogen para denominar el tipo de actividad a la que se habían entregado (23). Breton lo define como: “Psychic automation in its pure state, by which one proposes to express—verbally, by means of the written word, or in any other manner—the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern” (26). A esta definición le agrega inmediatamente la concepción filosófica de dicho movimiento: “Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought. It tends to ruin once and for all all other psychic mechanisms and to substitute itself for them in solving all the principal problems of life” (26).

Salta a la vista, al cotejar mis definiciones de surrealismo – tanto de fantasía como fantástico – con la de Breton, que son más las diferencias que las similitudes entre su definición y las propuestas en esta tesis. Mientras que este autor se enfoca en el deseo de plasmar las rutas del pensamiento, así como la expresión del mismo en su manera más pura, mis definiciones se centran en que el rompimiento de las leyes naturales del cosmos conocido del lector no se explica, ya que carecen, en un grado mayor o menor, de coherencia interna. Además, hacen énfasis en su carácter pragmático, e indican que un texto surrealista puede ser de fantasía o fantástico. No obstante, mis definiciones y la de Breton convergen en un mismo punto central: la falta de lógica de

---

<sup>78</sup> Empleo la traducción al inglés de dicha obra llevada a cabo por Richard Seaver y Helen R. Lane: Manifestoes of Surrealism.

la obra en cuestión. Este es, pues, el puente entre la de este crítico y las de la presente investigación.

En The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts, al tratar acerca del surrealismo, Lodge hace ver que pese a que éste y el realismo mágico tienen “obvious affinities” entre ambos, “[i]n magic realism there is always a tense connection between the real and the fantastic: the impossible event is a kind of metaphor for the extreme paradoxes of modern society. In surrealism, metaphors *become* the real, effacing the world of reason and common sense” (175).

Las diferencias entre este acercamiento al surrealismo y el propuesto en la presente tesis son prácticamente las mismas que las existentes entre mis definiciones y la de Breton. Y, asimismo, convergen en el mismo punto. Sin embargo, se aprecia que en tanto Breton se enfoca en el deseo de expresar el pensamiento en su forma más pura, Lodge lo hace en el producto de dicha actividad. Al escribir, por ejemplo, sin darle importancia a la coherencia interna de lo que se está plasmando sobre el papel, o la pantalla del libro electrónico o de la computadora, se obtiene un producto que, cual ya bien lo indica Breton, rompe la lógica de la razón y crece fructificando incoherencias. Así pues, mis definiciones y la de Lodge – así como, por ende, la de Breton – convergen en el hecho de que el resultado final de una labor surrealista es una obra carente de coherencia interna.

## 7. La utopía, la alegoría y narraciones potencialmente semejantes

The world is empty only to him who does not know  
 how to direct his libido towards things and people,  
 and to render them alive and beautiful.  
 – Carl Gustav Jung. *Symbols of Transformation*

Dentro de los subgéneros de la fantasía y de lo fantástico se encuentra una enorme serie de narraciones que, conforme a las características y elementos de cada una, pueden posicionarse diferentemente en los distintos géneros y subgéneros de la nomenclatura que propone la presente tesis. Citando algunos de los varios ejemplos que Stefano Brugnolo y Giulio Mozzi indican en su Ricettario di scrittura creativa – donde mencionan juntamente géneros, subgéneros y temáticas –, es en estos géneros y subgéneros donde se pueden situar la utopía, la distopía, la ucronía<sup>79</sup>, los universos paralelos, el mundo de los muertos, antimundos, bestiarios de creaturas de fantasía, metamorfosis y viajes en el tiempo. A esta lista se le puede agregar lo onírico y la alegoría, por mencionar sólo algunas posibilidades más.

Con el fin de ilustrar lo antedicho véase la utopía. Basándose en la obra de Tomás Moro, Utopía, este término, cuyo significado literal es “en ningún lugar”, significa ahora “una cosa sommamente desiderabile ma irrealizzabile” (Brugnolo 143). Literariamente se le suele usar para designar una narración en la que se describe a una sociedad ideal y perfecta a la que el protagonista puede pertenecer o arribar. Así pues, si dicha sociedad forma parte de un mundo mimético del conocido por el individuo lector y en él se rompen las leyes naturales del cosmos por él conocido, y esta fractura se explica por medios mágicos, se trata, entonces, de una obra de maravilla-ficción fantástica que presenta una utopía. Aunque en una utopía no es necesaria la presencia de

---

<sup>79</sup> Tal como lo indican Brugnolo y Mozzi, la ucronía es un universo paralelo (147); no obstante, un universo paralelo no es, necesariamente, una ucronía, ya que ésta es un relato que acaece en un mundo mimético del conocido por el lector, pero en el cual los acontecimientos históricos ocurren de forma distinta a como lo han hecho en el cosmos conocido por el mismo. Un ejemplo contemporáneo de ucronía es la película Inglourious Basterds (2009) dirigida por Quentin Tarantino. Un ejemplo de un universo paralelo que no es una ucronía es la trilogía de Philip Pullman His Dark Materials (1995-2000).

este resquebrajamiento, es perfectamente posible que éste se dé en una narración utópica. De esta forma, sin importar si una utopía tiene lugar en un universo de fantasía, fantástico o uno mímico del conocido por el lector, ésta puede presentarse en cualquiera de los subgéneros aquí propuestos. Ha de decirse, pese a esto, que un relato utópico situado en el surrealismo, ya sea de fantasía o fantástico, se hallaría en un riesgo constante de devenir en uno distópico.

Mucho más se podría decir acerca de la utopía, mas el presente estudio no busca profundizar en la misma sino tan sólo mostrar la manera en la que ésta u otras narraciones similares se acomodan dentro de los subgéneros de la fantasía y de lo fantástico aquí avanzados. Tan sólo quisiera, para terminar este primer capítulo, hacer referencia brevemente a la alegoría. A pesar de que ésta es una referencia a hechos, personas o lugares del mundo conocido por la persona lectora, o a características del ser humano, de un animal o algún otro ser de dicho lugar<sup>80</sup>, la alegoría también puede posicionarse dentro de los subgéneros aquí propuestos. En más de una ocasión Tolkien aseveró – y esto, naturalmente, es opinión del autor, pero no más que su opinión crítica – que, pese a que The Lord of the Rings puede ser leído como una alegoría, esta obra no lo es y su lectura primaria debe de ser la de un mundo en sí mismo y con su propia idiosincrasia. Lo antedicho ha quedado registrado en The Letters of J. R. R. Tolkien (1990), editado por Humphrey Carpenter y Christopher Tolkien, en las cartas 34, a Stanley Unwin; 109, también a Unwin; 163, a W. H. Auden; 186, a Joanna de Bortadano; 202, a Christopher y Faith Tolkien (41, 121, 212, 246, 262). La Tierra Media es un cosmos de maravilla-ficción de fantasía independiente del mundo conocido por la persona lectora. Sin embargo, lo admite el mismo Tolkien (121), si un lector lo desea así, éste puede interpretarle como una alegoría y hacer paralelos entre los personajes, eventos o sitios de The Lord of the Rings y personas, sucesos y lugares históricos de su mundo conocido. Como bien lo dice Christine Brooke-Rose en A Rhetoric of the Unreal: Studies

---

<sup>80</sup> Para Coleridge la alegoría se limita a una “translation of abstract notions into picture-language” (619).

in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic, cualquiera tiene la habilidad de leer un texto de manera alegórica (cit. en Rodríguez-Luis 15). Sin embargo, entiéndase que la distinción entre una lectura alegórica y una alegoría – tales como The Pilgrim's Progress (1678) de John Bunyan o The Faerie Queene (1509-1596) de Edmund Spenser – radica en que la doble significación de esta última procede del texto mismo y no del lector. La obra alegórica, dice Todorov, basándose en Fletcher, tiene dos características principales: a) “l’allégorie implique l’existence d’au moins deux sens pour les mêmes mots” (Introduction 68); b) “ce double sens est indiqué dans l’ouvre de manière explicite : il ne relève pas d’interprétation (arbitraire ou non) d’un lecteur quelconque” (68-69). Lodge, por su parte, insiste en que la alegoría “doesn’t merely suggest something beyond its literal meaning, but insists on being decoded in terms of another meaning” (143).

Recuérdese que, cual lo apunta Angus Fletcher en Allegory: The Theory of a Symbolic Mode, aún si su definición más básica es: “allegory says one thing and means another” (2), en una alegoría existen dos niveles de significación: uno superficial que se lee literalmente y otro más profundo que hace referencia a otra cosa, y que requiere de una correcta interpretación, por parte del receptor, para que éste tenga acceso a dicho nivel y sea capaz, entonces, de comprender este segundo mensaje de la alegoría (7)<sup>81</sup>. Así pues, en su nivel literal, incluso una obra que pretenda, determinadamente, ser una alegoría puede pertenecer a uno o varios de los subgéneros de la fantasía o de lo fantástico. Se entiende, entonces, que pese a sus diferencias, relatos utópicos, ucrónicos, de viajes en el tiempo, antimundos, universos paralelos, etc., posean la potencialidad de ser similares. Si se encuentran dentro de un mismo subgénero compartirán las características propias de dicho subgénero.

---

<sup>81</sup> Incluso, además de ese segundo nivel, la persona lectora puede, evidentemente, encontrar otros niveles sucesivos, cual lo señala, por ejemplo, en el Dictionary of Literary Terms and Literary Theory de J.A. Cuddon.

Tras esta incursión teórica en las misteriosas y míticas tierras de la fantasía y de lo fantástico, así como de sus respectivos subgéneros, salta a la vista que, dependiendo de cada obra, cualquiera de estos dos géneros, a través de sus subgéneros presentados en esta investigación, puede ser terreno para explorar, cada uno a su manera, qué significa ser humano; ya sea en relación a la locura, a los sueños, a la tecnología y la ciencia, a la taumaturgia, a la imaginación, a la espiritualidad, al mundo interior de cada individuo, a los sentimientos y pensamientos que constituyen a una persona como tal, al universo que nos rodea o aquello que sólo se intuye por el rabillo del lenguaje, del recuerdo, o de la percepción...

## Capítulo II

# Arquetipos

### 1. El acercamiento arquetípico. Definiciones

These are the thoughts of all men in all ages and lands,  
they are not original with me,  
If they are not yours as much as mine  
they are nothing or next to nothing.  
– Walt Whitman. “Leaves of Grass [Song of Myself]”

A diferencia del capítulo anterior, éste y el que le sucede tienen una extensión considerablemente más reducida. Ello se debe a que, a fin de continuar la construcción de un *apparatus* teórico y una metodología idóneos para mi investigación, ambos capítulos se centran en exponer las ideas más relevantes al respecto de prominentes estudiosos de la crítica arquetípica y narratológica. Comenzaré explorando el concepto de arquetipo de Northrop Frye, para, acto seguido, hacer lo mismo con el de Carl Gustav Jung. Tras esto, formularé una noción de arquetipo que sintetice las ideas principales de estos dos autores. Finalmente, definiré los arquetipos que he de estudiar en el presente trabajo: el héroe<sup>1</sup>, el sabio<sup>2</sup>, el monstruo, el protagonista y el antagonista<sup>3</sup>.

Sus raíces etimológicas indican que el término “arquetipo”, según el Oxford English Dictionary, es una adaptación del latino “archetypum”, el cual es, a su vez, una adopción del griego “ἀρχέτυπον” (arquetupon). Este término se forma de dos palabras “ἀρχε” (arque), o “ἀρχι” (arqui), cuyo significado es *primero*, y “τύπος” (tupos), *impreso, estampado, tipo* (“Arquetype”).

Así pues, arquetipo, en la primera acepción de este diccionario significa: “The original pattern or

---

<sup>1</sup> Entiéndase en su sentido genérico, refiriéndose tanto a un héroe como a una heroína.

<sup>2</sup> Al igual que ocurre con el héroe, entiéndase en su sentido genérico, refiriéndose tanto a un sabio como a una sabia.

<sup>3</sup> Nótese que los dos últimos arquetipos se identifican conforme a un criterio taxonómico distinto de los tres primeros. Por esta razón se les trata al final. De esto hablaré más adelante en la primera parte de la sección 2 del presente capítulo.

model from which copies are made; a prototype” (“Arquetype”). Recuérdese, además, que en la filosofía platónica “*archetypal* is applied to ideas or forms of natural objects, held to have been present in the divine mind prior to creation, and still to exist, as cognizable by intellect, independently of the reality or *ectypal* form” (“Arquetypal”, etim.). En la primera acepción que María Moliner da para arquetipo se lee: “«Modelo». Tipo ideal de cualquier clase de cosas”; y en la segunda: “«Modelo. Prototipo». Ejemplar real que responde a ese tipo o que reúne las condiciones consideradas como esenciales y características de su especie” (“Arquetipo”). Tanto la definición del Oxford English Dictionary como la primera de Moliner, puede verse, se refieren al arquetipo mismo, la segunda de esta autora lo hace, en cambio, al arquetipo encarnado. Se podría pensar que Moliner le da una cierta carga valorativa a su primera definición de arquetipo al calificarlo de “ideal”, término que podría cargar a la noción de arquetipo de una cierta subjetividad humana que decide qué es y qué no es ideal. Pese a esto, también podría pensarse que la autora emplea el vocablo “ideal” en un sentido platónico y pretende darle la connotación de primigenio, concepto que guarda una neutralidad mayor. Sea como fuere, queda claro que para ella un arquetipo es un modelo a partir del cual surge una serie de concreciones (o “copias” en el sentido de imitaciones perfectas del original, mas sin ser el original).

La noción de arquetipo, pues, no es moderna en absoluto y se ha empleado desde la Grecia antigua hasta hoy día<sup>4</sup>. La presente tesis recoge, sin embargo, las ideas tanto de Frye como de Jung debido a que ambos, no sólo estudian esta noción en profundidad y exploran la importancia que los arquetipos pueden llegar a tener, sino que permiten construir la noción de arquetipo más eficaz a los objetivos de mi análisis. El primero lo hace en el campo literario y el segundo en el área de la psicología. Como se verá en este capítulo al tratar las nociones que cada uno de estos

---

<sup>4</sup> Jung da un breve recuento de los primeros usos de la idea de arquetipo en [The Archetypes and the Collective Unconscious](#) (4-5).

críticos tiene respecto al arquetipo, las definiciones dadas por los diccionarios recién citados, así como sus raíces etimológicas, concuerdan con el acercamiento de cada uno de ellos a este concepto.

### 1.1 – Northrop Frye

Este famoso investigador canadiense, quien fuera profesor del departamento de inglés del Victoria College de la universidad de Toronto y ministro de the United Church of Canada, define el arquetipo, en Anatomy of Criticism: Four Essays, como un símbolo cuya característica es ser “a typical and recurring image. I mean by an archetype a symbol which connects one poem with another and thereby helps to unify and integrate our literary experience” (99)<sup>5</sup>. En sus primeros años de estudio, Frye se concentra en la literatura de Occidente, pero conforme sus ideas y él van madurando, esta concepción acerca de los arquetipos se extiende a la literatura del mundo entero.

Varios años después de haber escrito el libro mencionado, en una de las varias entrevistas que David Cayley le hiciera y publicara en Northrop Frye in Conversation, en el capítulo titulado “Anatomy of Criticism”, Frye aprovecha la oportunidad brindada por Cayley para aclarar su visión con respecto al arquetipo: “Archetypes are myths and units within myths. They are the repeating elements of literature. They can be anything from conventional images to story patterns” (76). Aclárese que al decir que los arquetipos son mitos, Frye utiliza este vocablo en su acepción griega: un mito (“myth”) es una historia (“mythos”) con un principio, un desarrollo y un fin (76)<sup>6</sup>. Los arquetipos pueden tener un carácter universal y hacerse presentes en todas las culturas

---

<sup>5</sup> En su artículo “The importance of Frye” Julia Kristeva declara: “In Frye’s exposition of symbolic derivations and models, I found, in counterpoint, the confirmation of what I proponed at that time under the notion of intertextuality” (335).

<sup>6</sup> Esto es así incluso si el final de un texto es un desenlace abierto. Si, por el contrario, el fin se presenta como la punta de la cola de una serpiente uróboros – tal es el caso de Finnegans Wake (1939) de James Joyce –, la historia relatada no tiene un cierre.

de todas las naciones y pueblos de todas las épocas de la humanidad. Un ejemplo de esto, como bien puede verse en la obra de Joseph Campbell The Hero with a Thousand Faces, es el arquetipo del héroe. Éste puede presentarse en variadas formas y con características propias al entorno cultural y social en donde se encarna, pero siempre guarda esos rasgos distintivos que comparten todos los héroes de épocas y culturas diferentes.

La relevancia de los arquetipos, así como la razón principal de su universalidad, se debe a que se relacionan con lo que Frye llama “primary concerns”, pues éstos generan los arquetipos. Existen algunos símbolos, explica este crítico, que son el centro de los arquetipos debido a que son “a group of universal symbols”; es decir, son “images of things common to all men, and therefore have a communicable power which is potentially unlimited. Such symbols include those of food and drink, of the quest or journey, of light and darkness, and of sexual fulfilment” (Anatomy 118). Ulteriormente, en su póstumo The Double Vision: Language and Meaning in Religion, este crítico refina lo antedicho, proponiendo que el origen de tales símbolos son los “primary concerns”, los cuales se refieren a “such things as food, sex, property, and freedom of movement: concerns that we share with animals on a physical level” (6). A un nivel humano, éstos se traducen “on the most primitive of platitudes: the conviction that life is better than death, happiness better than misery, freedom better than bondage”, como afirma Frye, entre otros lugares, en “Literary and Linguistic Scholarship in a Postliterate World” (21)<sup>7</sup>. Es así, entonces, que “the archetype is primarily a *communicable* symbol” (Anatomy 107)<sup>8</sup>. La relevancia de los actos realizados por un héroe hebreo tal como Moisés – el cual comparte una serie de características de-

---

<sup>7</sup> Véase también, por ejemplo, The Critical Path (107), “The Survival of Eros in Poetry” (58) y Words with Power (42). Ecos de estas nociones de Frye se pueden encontrar en The Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics (1993) de Mark Johnson: “there ‘are certain purposes that, as a matter of empirical fact, all human beings do seem to share. These include bodily nourishment, sexual satisfaction, procreation, shelter, safety from bodily harm, and various forms of social interaction” (cit. en Hollis 324).

<sup>8</sup> La misma comunicabilidad simbólica “largely accounts for the ease with which ballads and folk tales and mimes travel through the world, like so many of their heroes, over all barriers of language and culture” (Anatomy 107).

terminadas con otros héroes –, quien libera a su nación de la tiranía del faraón egipcio y, así, sus congéneres ya no se ven obligados a matar a sus hijos varones, es comprendida por alguien de Occidente u Oriente debido a que los intereses primarios de libertad de movimiento y reproducción son relevantes para todos los seres humanos. En consecuencia, dicha historia puede ser transmitida con facilidad de una cultura a otra, y Moisés puede ser reconocido como alguien heroico, en mayor o menor grado, por gente de Oriente y Occidente, perteneciente a cualquier cultura y época.

Ciertamente, tal como apunta Frye, es de vital importancia saber que no debe asumirse que un mito o asociación simbólica sean universales; la tragedia de Edipo o la serpiente como un símbolo fálico no pueden arrogarse como comunes a todas las culturas (118). No obstante, el elemento trágico en el relato de Edipo, así como la relevancia de la sexualidad en dicha historia o en la serpiente como falo, sí son universales a toda cultura y época; se relacionan con los intereses primarios.

Así como existen intereses primarios, existen también secundarios. Éstos son “political, religious, and other ideological loyalties” (Double Vision 6). De esta manera, cuando un arquetipo se encarna en una historia, dentro de una sociedad concreta, no sólo se relaciona con los intereses primarios sino que también se cubre con los ropajes de los secundarios. Frye lo explica en la entrevista que le hiciera Cayley: los arquetipos “are culturally conditioned, certainly. They never transcend the cultural and social environment. But they are universal in the sense that the Chinese or Japanese drama is recognized by Westerners as drama, as dramatic experience” (“Anatomy” 76). Así pues, cuando un arquetipo se encarna en un contexto definido presenta, por ende, características propias. Pese a sus similitudes, un héroe de la Grecia antigua, tal como Aquiles, no es el mismo tipo de héroe que el de las leyendas del rey Arturo en la Inglaterra del

siglo XV, y ambos son distintos a François Mackandal, licantrópico héroe del Haití del siglo XVIII.

La visión de Frye acerca de los arquetipos permite, pues, identificar y analizar su carácter a la vez universal e histórico. Es así, entonces, que los arquetipos pueden existir de manera local, siendo cultural e históricamente definidos, puesto que encarnan las características del entorno en el cual se manifiestan en un momento determinado, pero en su raíz son a la vez universales – tal como lo es el héroe –, facultados de hallarse en todas las épocas y culturas de la historia de la humanidad, traspasando límites culturales y construcciones sociales de cualquier índole debido a que aluden a lo más íntimo del ser humano.

Finalmente, el hecho de que una persona de Occidente sea capaz de reconocer una tragedia oriental como tragedia y no comedia se debe a que así como existen arquetipos de ciertas imágenes también los hay de los géneros literarios. Este crítico lo expone así en su artículo “The Archetypes of Literature” (12). Es por esto, pues, que existen patrones de historias. Tiempo después, en Anatomy of Criticism, esta noción se concreta en su teoría acerca de los “mythoi”. En pocas palabras, éstos son los géneros de la comedia, del romance – no entendido como algo puramente sentimental sino como el género en el cual la aventura de la búsqueda (“the quest”) es el elemento más prominente –, de la tragedia, y de la ironía y la sátira (192). Dentro de estos “mythoi”, argumenta este crítico canadiense, tiene lugar toda la literatura.

## 1.2 – Carl Gustav Jung

Así como al hablar de arquetipos en literatura es imprescindible mencionar a Frye, al hacerlo en psicología es necesario aludir a este psicólogo suizo, quien fuera por un tiempo discípulo de Sigmund Freud, poseedor de un extenso conocimiento mitológico, religioso y filosófico.

Dicha sabiduría no sólo deja su huella en su visión respecto a la psique humana sino que también le permite acuñar su noción del inconsciente colectivo y de los arquetipos. En un inicio, en The Archetypes and the Collective Unconscious, Jung explica que los arquetipos son “primordial types . . . universal images that have existed since the remotest times” (5). Éstos son similares a las “*représentations collectives*” de las que habla Lucien Lévy-Bruhl<sup>9</sup>, declara Jung; sin embargo, el término “arquetipo”, argumenta, se aplica tan sólo indirectamente a “the ‘*représentations collectives*,’ since it designates only those psychic contents which have not yet been submitted to conscious elaboration and are therefore an immediate datum of psychic experience” (5). Así pues, el arquetipo “is essentially an unconscious content that is altered by becoming conscious and by being perceived, and it takes its colour from the individual consciousness in which it happens to appear” (5). Ha de señalarse que ser “an unconscious content” debe entenderse como una especie de “‘*pattern of behaviour*’ in biology”, indica Jung al distinguir entre arquetipo y una idea arquetípica (5) – que más adelante denominaría “imagen arquetípica” (39) –.

Los arquetipos en su estado puro, aclara Jung tiempo después, no tienen una forma, una imagen, determinada debido a que son una estructura indefinida; tan sólo pueden asumir una forma precisa cuando se les proyecta y, entonces, se hacen presentes en la vida cotidiana, en una historia o en un mito (70). Cuando esto sucede, cuando el arquetipo ha sido alterado puesto que ha tomado una forma específica, entonces se puede hablar de una imagen arquetípica, pero ésta ya no es el arquetipo en sí mismo. Ahora bien, con el paso de los años y como respuesta a nociones erróneas acerca de los arquetipos, este autor reitera que un arquetipo no es “a kind of unconscious idea (if such an expression be admissible)”, no está determinado por su contenido sino tan sólo por su forma, y esto “only to a very limited degree” (79). Si se compara esta aseveración con su explicación acerca del arquetipo en su estado puro pareciera que existiera una contradic-

---

<sup>9</sup> Este término de Lévy-Bruhl, indica Jung, se refiere a “symbolic figures in the primitive view of the world” (5).

ción; sin embargo, Jung intenta aclarar esta posible confusión al indicar que un arquetipo es como un patrón de comportamiento<sup>10</sup>. Con este mismo fin, hace una analogía entre el sistema axial de un cristal y los arquetipos. Jung explicita que el arquetipo es aquello que determina la forma que un cristal tendrá (79). En consecuencia, la materialidad del cristal, o el contenido del cristal ya formado, o su “color” si se prefiere, es la imagen arquetípica. Thomas Willard, en “Archetypes of the Imagination”, aclara que los arquetipos “are pure relationship like mother or lover, while the archetypal images contain content that the individual brings from his or her own sensory experience” (19).

La universalidad de los arquetipos, explica Jung, se debe a que éstos, en su estado puro, forman el estrato más profundo del inconsciente, son “definite forms in the psyche which seem to be present always and everywhere” (Archetypes 42). A dicho sedimento psíquico este estudio lo nombra como el inconsciente colectivo (42). Este estrato, argumenta Jung al inicio de su libro, “does not derive from personal experience and is not a personal acquisition but is inborn” (3). Más adelante lo define de la siguiente manera: “a second psychic system of collective, universal, and impersonal nature which is identical in all individuals. This collective unconscious does not develop individually but is inherited. It consists of pre-existent forms, the archetypes, which can only become conscious secondarily and which give definite form to certain psychic contents” (43). Por otro lado, el estrato superficial del inconsciente es el inconsciente personal, el cual “is made up essentially of contents which have at one time been made conscious but which have disappeared from consciousness through having been forgotten or repressed” (42).

---

<sup>10</sup> Jung define al arquetipo como “an unconscious content”, que es alterado al ser llevado al consciente, en 1934 al publicar “Archetypes of the Collective Unconscious”. No es hasta 1938 que publica “Psychological Aspects of the Mother Archetype” y puede refinar aún más su noción de arquetipo al aclarar este punto. Todo parece indicar que esta aclaración, significativamente colocada en una nota a pie de página, fue agregada más tarde en su revisión del texto ya que hace referencia a “On the Nature of the Psyche”, que fuera publicado en 1947. “Archetypes of the Collective Unconscious” fue revisado y vuelto a publicar en 1954. Poco más tarde varios de sus escritos se compilan y se juntan en *The Collected Works of C. G. Jung*. The Archetypes and the Collective Unconscious es la primera parte del noveno volumen de dicha colección.

Existen, además, lo que Jung llama “the *archetypes of transformation*. They are not personalities, but are typical situations, places, ways and means” (38). Estos se asemejan a la noción de arquetipo de Frye en el sentido en que para éste, como lo explica en su teoría de los “mythoi”, los arquetipos – a más de “conventional images” – son “story patterns” que se repiten en la literatura. Por otra parte, de la misma manera que sucede con Frye, el acercamiento de Jung a los arquetipos destaca su universalidad y su carácter primigenio<sup>11</sup>, así como del hecho de que los mismos, cuando se manifiestan, se encarnan en una imagen arquetípica específica a un cierto contexto, lugar, cultura, sociedad y tiempo. De esta manera, un arquetipo determinado permanece siendo el mismo aún en dos textos diferentes, incluso de géneros distintos, pero posee, a la vez, la capacidad de presentar rasgos que, dependiendo de la historia, pueden llegar a ser extremadamente desiguales.

## 2. Concepto empleado y arquetipos a estudiar

All that he saw was shapely,  
but the shapes seemed at once clear cut,  
as if they had been first conceived and drawn  
at the uncovering of his eyes,  
and ancient as if they had endured for ever.  
– J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*

Al hablar del arquetipo, Moliner, el Oxford English Dictionary y Jung hacen referencia al carácter del arquetipo como modelo primigenio del cual se hacen varias reproducciones, copias en palabras de estos diccionarios, o del cual se manifiestan varias imágenes arquetípicas, en términos de Jung. Frye, por su parte, destaca en el arquetipo su carácter de repetición de una ima-

---

<sup>11</sup> Willard hace ver que las nociones de arquetipo de Frye y Jung difieren radicalmente en cuanto a “the innate versus the socially constructed” (18). Mientras Jung contempla los arquetipos como innatos, ya que surgen del inconsciente colectivo, para Frye estos se manifiestan en una repetición constante en la literatura. Pese a esto, la distancia entre estos dos teóricos se acorta si se recuerda que los intereses primarios sí son innatos para los seres humanos y constituyen la fuente generativa de los arquetipos.

gen o patrón, sin darle mayor relevancia como modelo primigenio. Él no opera con filosofía o psicología sino con literatura, y es a partir de ahí que este crítico construye su noción de arquetipo. Nótese, por otro lado, que definir el arquetipo como un modelo primigenio implica poderlo separar del resto de las imitaciones que se han hecho de éste y concebirlo como el origen de dichas reproducciones. El problema radica en que, en la literatura y el arte en general, no es posible identificar cuál de dichas imágenes es la primera y, por ende, el origen de las demás. Podría considerarse esto como uno de los factores de que Frye se centre en la repetición de una imagen o patrón y no en su punto exacto de partida, el modelo, de dichos duplicados para su noción de arquetipo. Es esta repetición constante, además, lo que hace que él se percate de su existencia.

Evidentemente, si se analiza el origen de los arquetipos salta a la vista que éstos emergen tanto de la psique humana como de las experiencias que cada individuo experimenta al relacionarse con su entorno y con otros miembros de su sociedad. De ahí, reptan, brincan, caminan y se adentran en la mitología y en la literatura, haciéndose presentes una y otra vez en ambas. Cual ya lo expresa Frye en “Literary and Linguistic Scholarship in a Postliterate World” (entre muchos lugares más)<sup>12</sup>: “Literature develops out of mythology, a body of stories with a specific social function, and mythology in its turn is an outgrowth of what I call *concern*, a term that I hope is self-explanatory” (21). Este movimiento – pero en relación a la literatura en general – es expuesto por Tolkien: “If no young man had ever fallen in love by chance meeting with a maiden, and found old enmities to stand between him and his love, then the god Frey would never have seen Gerdr the giant’s daughter from the high-seat of Odin” (“Fairy” 55). Este desplazamiento, sin embargo, no es unidireccional, los arquetipos también poseen la capacidad de brincar a su vez de estas narraciones de vuelta a la vida y se visten con los ropajes de la sociedad y cultura a

---

<sup>12</sup> Véase, por ejemplo, The Educated Imagination (5-6, passim), “The Survival of Eros in Poetry” (44), “The Dialectic of Belief and Vision” (352-54).

la que han llegado. Las imitaciones que los humanos, usualmente niños o adolescentes, hacen de sus héroes o protagonistas favoritos son uno de los ejemplos más claros.

Este es el punto más cercano al que se ha podido llegar, hasta ahora, en lo que concierne a la fuente de origen de los arquetipos. Ir más allá se torna complicado puesto que la mente humana es aún un misterio. Al mismo tiempo, determinar el momento exacto en el que un arquetipo se hace presente en la literatura es prácticamente imposible. Intentarlo en obras escritas sería una empresa casi inalcanzable, pero pretender llevar a cabo este objetivo en las tradiciones orales – de donde procede toda literatura escrita – es irrealizable. De esta manera, la noción de arquetipo que manejaré toma en consideración todo lo antedicho, pero se basa sobre todo en los conceptos de Frye y Jung. No trata tanto de definirle como un modelo primigenio, cuyo origen se pierde en las evoluciones del ser humano, la mitología y la literatura, sino como un factor o elemento que se manifiesta de manera frecuente.

Así pues, un arquetipo es una imagen o patrón que se repite constantemente, y de manera universal, ya sea en la literatura o en el mundo conocido de un individuo, una sociedad o una cultura, y cuya encarnación, concreción, determinada<sup>13</sup> presenta una serie de características intrínsecas, pero también se encuentra imbuido con rasgos pertenecientes al entorno en el cual se manifiesta.

Una vez establecido el concepto de arquetipo, he de adentrarme en aquellos que se estudiarán aquí. Como se verá a continuación, a diferencia de los arquetipos del héroe o el kakróe<sup>14</sup>, del sabio y del monstruo, los cuales se constituyen como tales debido a los rasgos que cada uno presenta, que son características intrínsecas de cada uno de ellos, el protagonista y el antagonista se presentan como arquetipos a causa de la función de acción que ellos, y el patrón de sus accio-

---

<sup>13</sup> Una imagen arquetípica, en palabras de Jung.

<sup>14</sup> Este término se explica más adelante.

nes, ejercen en el relato. De esta manera, cualquiera de los primeros tres arquetipos se puede vestir como un protagonista o un antagonista, dependiendo de la función de acción que tenga en la historia relatada. Así pues, pese a ser el protagonista y el antagonista cada uno un arquetipo en sí mismo, siempre se encarna en un individuo que le presta su cuerpo para que pueda tomar forma.

Contemplar los arquetipos del protagonista y el antagonista de esta manera se acerca a lo que Vladimir Propp ha denominado “esferas de acción” de los personajes en su Morfologija skazky<sup>15</sup> (91-92); o a lo que A. J. Greimas ha llamado el nivel de “los actantes” en su Sémantique structurale. Recherche de méthode (276-77). Sin embargo, el protagonista y el antagonista se conciben en el presente estudio, ante todo, como arquetipos.

## 2.1 – El héroe

Puede decirse, casi sin asomo de duda alguno, que todo ser humano sabe lo que es un héroe. Relatos e historias de este arquetipo han florecido en todas las culturas del globo. Ciertamente existen y han existido varios tipos de héroes, mas todos comparten ciertas características que los identifican como heroicos. El Oxford English Dictionary indica que hoy día un héroe se comprende principalmente de dos maneras. La primera, dada en la segunda acepción de este vocablo, define a un héroe como: “[a] man distinguished by extraordinary valour and martial achievements; one who does brave or noble deeds; an illustrious warrior” (“Hero”). Sin embargo, esta definición se restringe sobre todo a un tipo de héroe y tan sólo hace una breve mención de los muchos otros que van más allá de la esfera únicamente bélica. Es, pues, la segunda manera, dada en la tercera acepción de esta palabra, la que establece mejor qué es un héroe y provee una definición más completa y acertada que engloba, incluso, la acepción anterior: “A man who

---

<sup>15</sup> Morfología del cuento.

exhibits extraordinary bravery, firmness, fortitude, or greatness of soul, in any course of action, or in connexion with any pursuit, work, or enterprise; a man admired and venerated for his achievements and noble qualities” (“Hero”). Este concepto de héroe no ha cambiado mucho con el paso de los años o de las mutaciones que las culturas han experimentado. En la antigüedad la noción de este arquetipo no era significativamente distinta. De acuerdo a la misma fuente, en la primera acepción del término, un héroe era: “A name given (as in Homer) to men of superhuman strength, courage, or ability, favoured by the gods; at a later time regarded as intermediate between gods and men, and immortal” (“Hero”). Ya sea que los actos o las habilidades de una persona se consideren de naturaleza divina o sobrehumana, o de origen humano, todos ellos se consideran como extraordinarios y fuera de lo común, haciendo que a alguien se le considere una persona heroica. Esta es la semilla de lo que es un héroe.

Por su parte, Moliner indica en la primera acepción de este término que un héroe, en la mitología, es un vástago “de un dios o una diosa y un mortal” (“Héroe”). Y en su segunda acepción dice: “Persona que ha realizado una hazaña admirable, para la que se requiere mucho valor” (“Héroe”). La Real Academia Española lo define de forma muy similar en su primera acepción: “Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes” (“Héroe”). Las concepciones de héroe de la primera acepción de este diccionario y la segunda de Moliner están implícitas dentro de la segunda acepción que proporciona el Oxford English Dictionary, pero éste hace énfasis, además, en las habilidades o cualidades del individuo heroico.

Un estudioso de este arquetipo es Campbell, quien define al héroe, en The Power of Myth, en una de las varias entrevistas que Bill Moyers le hiciera, como alguien “who has found or done something beyond the normal range of achievement and experience. A hero is someone who has given his or her life to something bigger than oneself” (151). Campbell concibe al hé-

roe, pues, de una forma muy similar a la que lo hacen el Oxford English Dictionary, Moliner y la Real Academia Española, pero explora, además, la relevancia que los actos de un héroe traen a la sociedad e incorpora esta información a su concepto de este arquetipo. Es así, entonces, que en The Hero with a Thousand Faces Campbell lo describe como “a personage of exceptional gifts” (37) y “the man or woman who has been able to battle past his personal and local historical limitations to the generally valid, normally human forms” (19-20). Este autor lleva al héroe, así, de un nivel local a un nivel universal; sus logros y los beneficios que aporta a sus congéneres tienen relevancia y pueden ser apreciados por gente de otras sociedades, eras y culturas.

Pese a lo complicado que es hablar del origen preciso de un arquetipo, sí es posible, cual ya se ha mencionado, determinar que los arquetipos provienen de la psique humana y de la interacción de las personas con su entorno. De esta manera, Jung comenta que el arquetipo del héroe emerge en las primeras etapas de la evolución social y cultural del ser humano, aunque, por supuesto, sea imposible precisar con exactitud el instante en que esto sucede. Al explorar la génesis del héroe en Symbols of Transformation, este psicólogo argumenta que biológicamente una persona es “significant only as a collective creature or as a particle in the mass”, pero culturalmente ella tiene “meaning apart from the mass, and this in the course of centuries, led to the development of personality and the cult of the hero” (177). Es así, entonces, que Jung define al héroe como “that *quasi-human* being who symbolizes the ideas, forms and forces which grip and mould the soul” (178). El héroe representa la idea de individualidad, sin duda alguna, pero al ser ella parte de cada individuo, este arquetipo logra izarse como ese símbolo en el que la humanidad ha colocado sus nociones de grandeza, sus deseos por alcanzar logros que a la gran mayoría de los seres humanos les es prácticamente imposible llevar a cabo. Es así, pues, cual bien lo indica Jung en The Archetypes and the Collective Unconscious, que la hazaña primordial del héroe

es “to overcome the monster of darkness: it is the long-hoped-for and expected triumph of consciousness over the unconscious. Day and light are synonyms for consciousness, night and dark for the unconscious” (167). Una vez que este arquetipo ha derrotado al monstruo de la inconsciencia, el individuo común es capaz de acceder a la luz, al conocimiento y beneficios que dicho acto ha generado. En varias ocasiones, para realizar dichas proezas el héroe necesita tener cualidades superiores a las de sus semejantes, extraordinarias para el común de la gente. Por esta razón es que en Jung argumenta que la naturaleza del héroe “is human but raised to the limit of the supernatural—he is ‘semi divine’” (166). Ciertamente no todos los héroes son semidioses, pero cuando un humano realiza una acción heroica da un paso hacia la morada de la divinidad.

Si se hace una síntesis de todo lo antedicho, resulta posible ver que un héroe presenta, pues, tres rasgos distintivos: a) puede tener capacidades, o características, altamente desarrolladas o superiores a las del resto de sus congéneres; b) logra llevar a cabo proezas o tareas que otras personas no son capaces de realizar; c) sus actos tienden a beneficiar a otros individuos o a la sociedad. Es de esta manera, entonces, que se comprenderá a un héroe en la presente investigación.

Tras explorar las nociones de héroe y sus cualidades, se hace evidente que éste es un arquetipo positivo, benigno. Claros casos de esto son, por mencionar solamente algunos – y cual ya se ha dicho en la introducción, así como en el primer capítulo, tomados ya sea de la literatura como del cine – el Rey Arturo, Robin Hood, Dick Turpin, Eneas, Luke Skywalker y Harry Potter. No obstante, dice Jung, todos los arquetipos tienen “a positive and a negative aspect” (37)<sup>16</sup>. Existen seres con las mismas cualidades del héroe pero corruptas. Es decir, poseen los dos primeros rasgos de un héroe, pero sus acciones son primariamente destructivas y dañan a otras per-

---

<sup>16</sup> Más adelante Jung aclara que todos los arquetipos “have a positive, favourable, bright side that points upwards, so also they have one that points downwards, partly negative and unfavourable, partly chthonic, but for the rest merely neutral” (226).

sonas, y el tercero lo tienen pero de manera inversa, las actividades que realizan los benefician sólo a ellos, o a ellos y a sus seguidores. No es posible nombrar a dichos entes como antihéroes ya que este término se emplea para aquellas figuras que carecen, precisamente, de los rasgos de un héroe. Bilbo Baggins, al inicio de The Hobbit, ilustra apropiadamente el antihéroe: él es completamente ordinario, no posee ninguna cualidad que sus compatriotas hobbits no tengan y jamás ha realizado hazaña alguna en beneficio de otros..., hasta que Gandalf el mago lo orilla a salir de aventura y convertirse en un héroe<sup>17</sup>.

Se podría hablar de un héroe demoníaco o maligno – y dicho término se puede encontrar en la cultura popular –, mas así como a un ángel malvado, caído, se le llama demonio, a un héroe perverso se le debería denominar con un sustantivo propio. ¿Cuál será la mejor manera para llamar a dicho arquetipo en su faceta negativa? Las formas más usuales para referirse al adversario a vencer, a la persona que se contrapone al héroe, suelen ser las de villano, oponente, antagonista o enemigo. Hacerlo así puede ser adecuado; sin embargo, ¿cómo distinguir entre un simple contrincante igual a las demás personas y uno con cualidades semejantes a las del héroe pero corruptas? Con el objetivo de establecer esta diferencia entre los distintos tipos de adversarios a los que un héroe se puede enfrentar, propongo denominar a este segundo tipo de enemigo, pues, como kakróe<sup>18</sup>. Piénsese, por citar un par de ejemplos ampliamente conocidos, en Darth Vader y el malvado Emperador Palpatine, alias Darth Sidious, de los filmes de la serie Star Wars. O Lord Voldemort, acérrimo enemigo de Harry Potter y también conocido como “You-Know-Who”, cuyo nombre alguna vez fuera Tom Marvolo Riddle.

---

<sup>17</sup> Bilbo rescata a los enanos de las arañas gigantes, así como del cautiverio al que los tenían sometidos los elfos, charla con el dragón Smaug gracias a la invisibilidad que le otorga el anillo que encuentra en la caverna donde habita Gollum – quien, se llega a saber en The Lord of the Rings, fuera una vez un hobbit llamado Sméagol – y está dispuesto a sacrificar toda su fortuna y su seguridad, al tomar la joya más valiosa de los enanos, la “Arkenstone”, y entregársela a los elfos y humanos, con tal de lograr la paz entre ellos y los enanos.

<sup>18</sup> Del griego “kakos” (malo) y del español héroe. Excepto por héroe malvado, en mi investigación no encontré ningún término específico para este arquetipo en su faceta maligna.

Téngase en cuenta que un arquetipo, *ya encarnado*, no necesariamente posee única y exclusivamente rasgos positivos o negativos; pese a que en su mayoría un arquetipo encarnado presente características benignas, también puede tener algunas o varias negativas, y viceversa. De esta manera, existen personajes que se destilan como héroes con ciertos rasgos negativos o casi negativos: los héroes sombríos. Estos, pese a sus rasgos de heroicidad, se distinguen por ir en contra de algunos o varios de los valores éticos y morales de la sociedad a la que pertenecen o que les rodea, los cuales bien pueden coincidir con los que la sociedad del individuo lector ha marcado. Algunos, incluso, corrompen hasta cierto grado, pero nunca totalmente, el tercer rasgo de todo héroe; es decir, sus actos benefician al héroe sombrío mismo en primer lugar y no tanto a otros o a su sociedad. Un ejemplo de un héroe sombrío es el Billy the Kid de las películas Young Guns (1988), dirigida por Christopher Cain, y Young Guns II (1990), dirigida por Geoff Murphy, en donde Billy busca hacer justicia a los matones de su patrón y a los explotados por los poderosos, pero sus medios son cuestionables. Otro es Cuchulainn, el mítico y antiguo héroe de las leyendas irlandesas del ciclo del Ulster, hijo de Lugh, uno de los Tuatha De Danaan, y una mortal, Dechtire. Aún siendo un infante de seis años, Cuchulainn, cuyo nombre de cuna era Setanta, mata en defensa propia al lebrél de Culann el herrero y le ofrece proteger todo el valle de Muirthemne en compensación. Sin embargo, en los momentos en los que la furia guerrera lo embarga, Cuchulainn es peligroso aún para Conor Mac Nessa, el rey a quien él mismo sirve, y sus propios aliados. Piénsese en la ocasión en la que al tomar las armas por primera vez, este héroe sombrío poseído por el frenesí de la batalla está dispuesto a atacar a los suyos, pero es calmado por una procesión de mujeres que se van desnudando al acercársele, así como al ser introducido en tres tinajas repletas de agua fría: el agua de la primera se evapora, la de la segunda hierve y la de la tercera se calienta. Un tercer ejemplo es Aquiles, hijo del rey Peleo y la nereida Tetis, defensor

de los aqueos, quien al ser insultado por arrebatársele su premio – la joven Briseida – decide dejar de luchar y abandonar a los suyos a su suerte en la guerra contra los troyanos. Asimismo, este héroe sombrío tampoco respeta el cadáver de su enemigo Héctor.

Es importante notar que no debe confundirse a un héroe sombrío con un kakróe. Aún sombrío, el primero sigue siendo un héroe. Hay héroes sombríos que se acercan más a los kakróes y sus acciones heroicas son pocas, pero no todos son así, también los hay que se aproximan más a los héroes. Existen casos, por supuesto, en los que un héroe sombrío se vuelve un kakróe, o, incluso, un héroe se vuelve un kakróe; sin embargo, lo contrario también llega a ocurrir. Un perfecto ejemplo de dichos cambios es Darth Vader, es decir Anakin Skywalker, quien con el paso del tiempo se vuelve un héroe sombrío, para después transmutarse en un kakróe. Pese a esto, Anakin se transforma una vez más, se redime antes de morir y recupera su heroicidad<sup>19</sup>.

## 2.2 – El sabio

Así como sucede con el héroe, la figura de la persona sabia es un arquetipo; cada sociedad conoce a esta figura que aparece en la literatura, mitología y demás tradiciones orales desde épocas pretéritas. Precisamente por esto mismo, casi toda persona tiene una clara idea de qué es un sabio. En su diccionario, Moliner lo define de la siguiente manera: “Se aplica a la persona que posee conocimientos científicos extensos y profundos o que se dedica al estudio o a la investigación con resultados extraordinarios” (“Sabio”). Esta es la primera acepción de este término, y la tercera la complementa: “(aplicado a las personas, así como a su conducta y acciones). Sensato o prudente” (“Sabio”). La sabiduría, como bien dice esta autora, es la posesión de un conjunto de

---

<sup>19</sup> El cuento “The Devil Was Sick” (1951) de Bruce Elliot toma este tema como axis de su narración. En la historia, un demonio es curado y como resultado del tratamiento al que es expuesto se transmuta en un ángel. Así pues, la frase en el umbral del Asilo de Cuertos, “Un malvado no es más que un héroe enfermo” (431), se transforma en “Un diablo no es más que un ángel enfermo” (443).

conocimientos (“Sabiduría”); así pues, es gracias a dicha posesión, obtenida por el estudio, que un sabio resulta tal. Sin embargo, la sapiencia de una persona sabia no se limita sólo a lo científico, también cubre otras áreas tales como la social, la cultural o la espiritual. Alguien puede ser sabio, incluso, gracias a la experiencia de vida que ha acopiado. En armonía con lo antedicho, la primera acepción, inciso a, de conocimiento general, que el Oxford English Dictionary da de “wise man” es: “A man who is wise; a man of good judgement or discernment; a discreet or prudent man” (“Wise man”). Y la primera acepción, inciso a, de “wise” como adjetivo: “Having or exercising sound judgement or discernment; capable of judging truly concerning what is right or fitting, and disposed to act accordingly; having the ability to perceive and adopt the best means for accomplishing an end; characterized by good sense and prudence” (“Wise”). No es sino hasta la segunda acepción, inciso a, especializada, que el Oxford define a un sabio como “[a] man deeply versed in some subject of study, or in studies generally; a learned man, scholar, philosopher, sage” (“Wise man”), pero indica que este uso de esta palabra es raro y arcaico. Así pues, el énfasis que esta fuente da a esta noción es el contrario del otorgado por Moliner; pareciera que la prudencia de la que habla el Oxford English Dictionary surgiera no tanto del conjunto de conocimientos que una persona acumula a lo largo de su vida sino de una habilidad innata para hacer juicios apropiados. Sin embargo, en la primera acepción de “sage” como sustantivo esta fuente se acerca a la definición de sabio de Moliner: “A man of profound wisdom; *esp.* one of those persons of ancient history or legend who were traditionally famous as the wisest of mankind; hence, one whose exceptional wisdom entitles him to a degree of veneration like that which was accorded to these. In early use sometimes with weaker sense, a wise man” (“Sage” B n<sup>2</sup> a).

Más apegado al énfasis dado por Moliner al concepto de sabio, o al de “sage” de este diccionario de la lengua inglesa, Jung concibe este arquetipo como “the superior master and teacher,

the archetype of spirit, who symbolizes the pre-existent meaning hidden in the chaos of life” (Archetypes 35). La persona sabia posee un alto grado de conocimiento – que, como acabo de aclarar, puede ser científico, vivencial, psicológico, espiritual, etc. – y la capacidad, por ende, de investirse como maestro. Si dicho arquetipo muestra prudencia y buen discernimiento se debe a su sapiencia. Aclárese que al considerar este arquetipo también como el arquetipo del espíritu, Jung se refiere a que el sabio simboliza “the spiritual factor” (215). Esto es, entendiendo espíritu como “an immaterial substance or form of existence which on the highest and most universal level is called ‘God’”, y que también es “the vehicle of psychic phenomena or even of life itself” (208). A un nivel primitivo, añade este autor, se le percibió como “an invisible, breath-like ‘presence’” (210)<sup>20</sup>.

Jung señala que la persona sabia puede manifestarse de múltiples y variadas formas: como un anciano o un niño (215); como “a magician, doctor, priest, teacher, professor, grandfather, or any other person possessing authority. . . . a man, hobgoblin or animal” (216). Mas su aparición no es fortuita, aclara, el sabio, es decir el “archetype of spirit . . . always appears in a situation where insight, understanding, good advice, determination, planning, etc., are needed but cannot be mustered on one’s own resources” (216). Es en estos momentos, que pueden ser incluso desesperados, cuando se requiere “profound reflection or a lucky idea”, que la presencia del sabio tiene su función espiritual (217-18).

Un sabio es, pues, aquel individuo que posee un profundo y vasto conocimiento acerca del universo y sus entes superior al de quienes lo rodean, y se yergue, por lo tanto, como un maestro cuyas palabras y actos habitualmente guían hacia una solución, una verdad, una ilumi-

---

<sup>20</sup> Este psicólogo y autor contempla, hasta cierto grado, al espíritu como “the principle that stands in opposition to matter” (Archetypes 208); no obstante, él explica que el espíritu es un fenómeno psíquico, y en vista “of the intimate connection that exists between certain psychic processes and their physical parallels we cannot very well accept the total immateriality of the psyche” y, por tanto, del espíritu (212). Sí, afirma, el espíritu tiene, en cierta medida, una realidad material (212).

nación. Sus consejos suelen ser, por lo tanto, sensatos y prudentes; no obstante, sus mensajes también pueden ser, en ocasiones, confusos y requerir el sacrificio de algo preciado, pero si se descodifican y comprenden de manera adecuada suelen ser la clave para resolver algún conflicto o hallar la senda adecuada para la consecución de un objetivo.

De igual forma que el héroe puede hacerse presente ya sea de manera positiva, o negativa como un kakróe, el sabio también puede ser benigno o maligno. En su faceta negativa, se hace imperante aclarar, las enseñanzas del sabio guían hacia un entendimiento corrupto, perverso y negativo de una situación o de un enigma, a veces hacia una mentira o una solución egoísta y que va en detrimento, o bien de aquellos que rodean al personaje que presta oído a un sabio malvado, o bien del personaje mismo.

Así pues, cuando el sabio ayuda al héroe o a un protagonista de un relato con consejos o hechos concretos muestra su faceta buena; sin embargo, a veces se manifiesta como un ser malévolo cuyas palabras no buscan sino la perdición del héroe o de los protagonistas. Mefistófeles manipula a Fausto para hacerlo caer en el pecado, Satán engaña a Eva y consigue que ésta y Adán sean expulsados del Paraíso, Darth Sidious le hace creer a Anakin que ha sido él quien ha matado a su amada y emplea artimaña tras artimaña para atraerlo al lado oscuro de la Fuerza y, así, transmutarlo en Darth Vader. En cambio, Gandalf presta su auxilio y buen consejo a Bilbo, Frodo, Elrond, Aragorn, Théoden y Faramir, por nombrar a algunos de los varios personajes que se benefician de su sabiduría. Albus Dumbledore siempre está presto a asistir a Harry Potter con su erudición y su taumaturgia. En los filmes de Star Wars, Yoda, el místico maestro de Luke Skywalker en los caminos de La Fuerza, también es un sabio cuyas enseñanzas y acciones ayudan a sus semejantes. Al igual que el héroe, pese a esto, el sabio también puede presentarse de manera un poco sombría y usar su sapiencia para manipular hasta cierto punto a quienes lo escuchan.

Merlín está presto a aconsejar a Uther Pendragon, en el film Excalibur (1981), dirigido por John Boorman, pero hace uso de él para preparar el advenimiento del Rey Arturo; tampoco le importa engañar y utilizar a Igraine, la esposa del Duque de Cornwall y enemigo de Uther, para que de la unión de ella y Uther – quien toma la apariencia del Duque gracias a un hechizo que Merlín arroja sobre él – nazca Arturo. Próspero, el hechicero de The Tempest, hace uso de su sabiduría y sus poderes para manipular a los náufragos y cerciorarse de que Miranda, su hija, tenga un buen futuro asegurado.

### **2.3 – El monstruo**

Este arquetipo ha acompañado a los seres humanos en toda época y cultura; su imagen y presencia se deja sentir de manera abrumadora en la historia de la humanidad, ya sea para aterrorizar o para fascinar a quienes lo encuentran. Hoy día, leyendas, murmuraciones, cuentos, relatos, novelas, obras de teatro, filmes, esculturas, pinturas, dibujos, juegos de video, mitologías y un sinnúmero de medios de comunicación se han encargado de proveer un amplio repertorio de monstruos a los individuos contemporáneos y fijar en su consciente e inconsciente la presencia de estos seres. Cualquier persona tiene, pues, una clara idea – especialmente en su imaginario personal – de qué es un monstruo; desde la niñez, éste la ha acompañado ya sea en fantasías o en pesadillas, personales o las de su entorno. Como sustantivo y de acuerdo a la primera acepción, inciso a, del Oxford English Dictionary, monstruo significa, originalmente, “a mythical creature which is part animal and part human, or combines elements of two or more animal forms, and is frequently of great size and ferocious appearance”. Luego, y de manera más general, se le ha concebido como “any imaginary creature that is large, ugly, and frightening” (“Monster”). En su tercer acepción inciso a, este diccionario indica que un monstruo es: “A malformed animal or

plant” (“Monster”). Con el objeto de no repetir lo ya escrito, baste decir que estas nociones concuerdan con las de la primera acepción de monstruo que Moliner da en su diccionario (“Monstruo”). A lo antedicho se le debe añadir el concepto respecto a este ser que Jeffrey Jerome Cohen expone en “Preface: In a Time of Monsters”, al inicio de Monster Theory: “the monster is best understood as an embodiment of difference, a breaker of category, and a resistant Other” (x).

Así pues, un monstruo es cualquier ser capaz de encarnar en sí mismo paradojas, contradicciones y órdenes ópticos diferentes e incluso opuestos, cuya forma, propiedades o habilidades rompen los parámetros del mundo conocido por un individuo, por aquello que una sociedad y cultura han establecido como normal y natural, como real.

Al encarnar lo imposible y apuntar, por ende, precisamente hacia lo que una sociedad o cultura en específico considera normal y natural, tal como lo hace ver David Williams en Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature, “the monster engages at a fundamental level the very principle of order developed in Western thought. . . . the monster’s proper function is to negate the very order of which a monster is a part, and to critique the philosophical principles that sustain order itself” (14). Evidentemente, este íntimo lazo entre la noción de orden de un determinado grupo social y el monstruo no sólo se opera en Occidente sino en Oriente también. Es así, pues, que Daniel Punday en “Narrative Performance in the Contemporary Monster Story” afirma que “literary monsters serve to challenge the homogeneity of society by revealing its tensions, inconsistencies, and gaps” (803). El término mismo pone en evidencia lo antedicho; monstruo proviene del latín “monstrum”, cuya etimología significa “‘that which reveals,’ ‘that which warns’”, explica Cohen en “Monster Culture (Seven Theses)” (4)<sup>21</sup>. El monstruo incorpora, entonces, los miedos, deseos, ansiedades y fantasías de una cultura en un

---

<sup>21</sup> David Williams también señala estas características etimológicas del término “monstruo”, mas en vez de hablar de “monstrum”, él se refiere al vocablo “monstrare” (4, 10).

momento dado, “giving them life and an uncanny independence” (4). Es un constructo que existe “only to be read . . . a glyph that seeks a hierophant. Like a letter on the page, the monster signifies something other than itself” (4). Williams, por su parte, señala que el monstruo es un “embodiment of paradox” y “presents a challenge to the validity of the law of noncontradiction and the idea of being based in binary opposition, for what the metaphysician would keep apart as the very guarantee of existence, the monster combines in a representation of being which ‘is’ and ‘is not’” (49). Este ser se constituye, así, como un elemento subversivo que no sólo deja al descubierto y apunta hacia aquello de lo que la sociedad no desea hablar, sino que también encarna en sí mismo todo lo antedicho. Por esta razón el monstruo es un ícono perfecto de la subversión, una amenaza constante a los paradigmas convencionales que los seres humanos han creado para definir y establecer un orden y normalidad, puesto que no hay barrera que lo contenga (Cohen 4-20)<sup>22</sup>.

Mircea Eliade, en Le mythe de l’eternel retour: Archétypes et répétition, hace ver que las regiones salvajes y desconocidas – es decir, aquellas que no han sido civilizadas y moldeadas por la mano del orden – son los espacios propios del caos, ese espacio que se contrapone constantemente a cualquier sentido de orden y estabilidad, y es ahí justamente en donde habitan los monstruos (26). En la dicotomía Orden-Caos, pues, estos son los legítimos vástagos arquetípicos de este segundo elemento. Así como éste no está confinado, delimitado u organizado, el monstruo tampoco lo está, y goza de la capacidad de traspasar límites, encarnar opuestos, paradojas e imposibles sin ningún problema. Sin embargo, el monstruo también es el hijo del orden, pero es un bastardo que ha sido rechazado y expulsado; emerge como una consecuencia del ímpetu civilizador del ser humano, mas lo hace para ser señalado como indeseable o inalcanzable.

---

<sup>22</sup> Éstas son únicamente algunas – las fundamentales en mi opinión – de las características del monstruo que Jeffrey Jerome Cohen investiga en “Monster Culture (Seven Theses)”.

Unas garras asomándose en la noche por el marco de la ventana donde duerme una mo- zuela suelen ser recibidas con gritos, espanto, angustia o algún otro sentimiento o acción simila- res; unas bien formadas y cuidadas manos realizando la misma acción suelen ser acogidas, en cambio, con un menor grado de negatividad o ninguna en absoluto: pueden ser las de la persona amada. Las zarpas, al contrario, pueden ser las de un monstruo, las de un ser maléfico. Efectiva- mente, existen miles de razones para igualar al vástago del Caos con una criatura maligna. La literatura se encuentra infestada de casos que respaldan y confirman dicha equiparación. Los vampiros acostumbran chupar la sangre de sus víctimas hasta hacerlas fallecer o las transforman en monstruosidades como ellos, entes atascados y atrapados entre la vida y la muerte. Los hom- bres lobo son esclavos a los efectos de la luna llena sobre sus cuerpos y mentes, se vuelven vora- ces y violentos asesinos capaces de matar incluso a aquellos a quienes aman. Los dragones aso- lan los poblados vecinos a sus guaridas, destruyen y saquean para luego almacenar tesoros deba- jo de sus vientres y son inclementes con sus presas. Las gorgonas convierten en piedra a los in- cautos que las miran directamente a los ojos. Hay hadas que se regocijan en hacer perderse a los viajeros que se alejan demasiado del camino. Algunos extraterrestres abducen a sus víctimas y las usan como conejillos de indias para extraños experimentos que los raptados recuerdan sólo en pesadillas o hipnosis intranquilas. En la novela Only Forward (1994) de Michael Marshall Smith, el protagonista y narrador de la historia, Stark, da una clara idea de lo que constituye a este ser en su aspecto maligno: “Out of things said or not said, things that did or didn’t happen, out of all those tiny fragments something coalesces for a Bad Thing to breathe dark life into. That’s what monsters are, and why they can never really die: because they are the distinctive part of you, the shadows behind your eyes that make you different to other people” (247).

Sin embargo, al igual que acaece con los arquetipos del héroe y del sabio, algunos de los bastardos del Orden, pese a su apariencia o naturaleza monstruosa, son benignos y están dispuestos a socorrer a quien lo necesite. Existen vampiros que no desean matar y buscan sobrevivir sin hacer daño a los humanos. Edward, el vampiro de los libros de Stephenie Meyer, es un ejemplo<sup>23</sup>. En la clásica historia de “La bella y la bestia”, es la garra nocturna y no la mano humana la que pertenece al amado, quien debajo de su horripilante aspecto es en realidad un príncipe encantado que recupera su belleza humana únicamente cuando Bella logra reconocerlo como un monstruo benigno y digno de ser amado. Por el contrario, en la película Shrek, este ogro malgeniado y Fiona retienen su exterior grotesco – aunque ciertamente muy maquillado –, pero también son monstruos benignos. Lo mismo sucede con algunos hombres lobo – piénsese en el profesor Remus Lupin de la serie de Harry Potter –, con ciertos dragones, unos cuantos extraterrestres y varias hadas. Ciertamente parece no haber medusas en un rol positivo, pero así también son escasos los incidentes de unicornios malignos<sup>24</sup>, es más común que a este monstruo se le considere como un ser bondadoso y de buen augurio. Huelga decir que este arquetipo se sitúa en varias ocasiones al filo del borde entre el mal y el bien.

## 2.4 – El protagonista

Como ya se ha señalado, a diferencia de los tres anteriores, esta figura es un arquetipo debido a la función de acción que lleva a cabo, la cual hace que esté presente prácticamente en cualquier relato que haya surgido de labios de un ser humano o de la imaginación de un escritor. Concebir una narración en la que no exista un protagonista es difícilmente realizable; toda acción

---

<sup>23</sup> Esta criatura ha evolucionado bastante: los vampiros de Egipto, Nosferatu y Drácula no son los mismos que los de Anne Rice, Meyer u otros autores. Una vez más, a pesar de lo fascinante del tema, este es un tópico para otra investigación.

<sup>24</sup> Uno de ellos es Brothers of the Dragon de Robin Wayne Bailey.

necesita de un sujeto que la ejecute, y ésta es la función del protagonista en la narración, el patrón que él imprime una y otra vez en la literatura: realizar los actos de aquel personaje – ya sea éste una persona o un objeto – del que se cuenta una historia. Poco importan los rasgos del personaje que lo encarna, lo que cuenta es lo que él o ella hacen. De acuerdo a la Real Academia Española un protagonista es: “Personaje principal de la acción en una obra literaria o cinematográfica” (“Protagonista”, def. 1). Su segunda acepción reitera lo antedicho, pero lo lleva a un plano más generalizado: “Persona o cosa que en un suceso cualquiera desempeña la parte principal” (“Protagonista”). La primera definición del Oxford English Dictionary es similar, pero le arrebató al protagonista su carácter único y se lo extiende a otros personajes: “The chief character in a dramatic work. Hence, in extended use: the leading character, or one of the main characters, in any narrative work, as a poem, novel, film, etc.” (“Protagonist”). Incluso en su segunda acepción, inciso a, sucede lo mismo y lo define como: “The main figure, or one of the most prominent figures, in any situation; a prominent supporter or champion of a cause” (“Protagonist”). María Moliner, en cambio, concuerda con la noción que el diccionario de la Real Academia proporciona: “Personaje principal de una obra literaria o de cualquier ficción” (“Protagonista”). No obstante, las definiciones de la Real Academia Española también se pueden entender como referentes a una acción en concreto y no, cual es el caso con Moliner, a toda la obra en cuestión. De ser así, las acepciones de la RAE aceptarían la presencia de más de un protagonista en un relato, acercándose aún más a las del Oxford English Dictionary.

En su modelo actancial, Greimas no habla de protagonista, pero sí lo hace del “sujeto” y del deseo de éste por la obtención del “objeto” (276). Basándose en la lingüística, este autor define al sujeto como el elemento que efectúa la acción (265), y más adelante lo coloca, junto con el objeto y el deseo del sujeto por dicho objeto, como el axis alrededor del cual se construye su

modelo actancial (276). Si se toma en consideración lo dicho por los diccionarios y Greimas, así como el hecho de que todos los personajes de un relato llevan a cabo acciones, mas, para dicha narración, las hay unas que son más relevantes que otras, se deduce que el protagonista es el personaje principal de una historia ya que es aquél que realiza las acciones de más peso en lo relatado.

Así pues, el protagonista es aquel ser u objeto, o aquellos seres u objetos, que realizan las acciones principales y más relevantes en una historia. Ejerce el rol central en el curso de un relato y sus acciones tienen como finalidad, habitualmente, la consecución de un objetivo, por más nimio y cotidiano que sea.

No es difícil hallar obras en las que no haya uno sino varios protagonistas, y pese a que en un texto es común que incluso entre los protagonistas haya uno que sea el más importante entre ellos y, por ende, el protagonista principal, aun así los protagonistas de una narración se distinguen claramente del resto de los personajes secundarios por ser los personajes esenciales de la obra y quienes ejecutan las acciones más relevantes en la misma. Claros ejemplos son los miembros de “The Fellowship of the Ring” en The Lord of the Rings: Frodo, Sam, Gandalf, Aragorn, Legolas, Gimli, Boromir, Merry y Pippin son todos protagonistas, pese a ser Frodo el portador del demoníaco anillo único.

En la mayoría de las ocasiones el arquetipo del protagonista lucha por la consecución de un objetivo, o bien lleva a cabo hazañas, o bien, normalmente, las tareas que efectúa son interesantes, dignas de ser relatadas; sin embargo, esto no es siempre así. Hay obras en las que – en su totalidad o, con más frecuencia, en parte de ellas – el protagonista es totalmente ordinario y sus acciones son burdas, monótonas y, a veces, sin sentido, en donde no logra nada y ni siquiera lu-

cha por la consecución de objetivo alguno. Piénsese en “Luvina” (1953) de Juan Rulfo, por ejemplo.

Todo arquetipo puede presentar una faceta positiva o negativa, y el protagonista no es una excepción. Su objetivo a alcanzar puede ser benigno o malévolo. La gama de protagonistas benévolos es tan amplia que no es necesario dar ejemplo alguno con el fin de ilustrar este arquetipo en su faceta positiva. En lo que respecta a su cariz negativo podría creerse que no es tan común hallarle, pero esto no es así. Un claro ejemplo es Alex, el protagonista de la novela A Clockwork Orange (1962) de Anthony Burgess, quien narra alegre y humorísticamente sus violentos crímenes. Jean-Baptiste Grenouille asesina vírgenes, en Das Parfum, die Geschichte eines Mörders<sup>25</sup> (1985) de Patrick Süskind, con tal de poder atrapar su esencia y así preparar el perfume que tanto ansía. En American Psycho (2000), dirigida por Mary Harron, Patrick Bateman relata sus matanzas a la audiencia. Aclarar que existen protagonistas, así como antagonistas, que no son ni absolutamente buenos ni malos sino una mezcla de ambos polos, está por demás. Puede pensarse, si se desea, en el Raistlin, el famoso taumaturgo de Dragonlance – mundo creado por Laura y Tracy Hickman, y plasmado en el papel por éste y Margaret Weis, así como uno de los varios universos de Dungeons & Dragons –, del tomo inicial de la primera trilogía de dicho cosmos, Dragonlance Chronicles (1984-1985): Dragons of Autumn Twilight<sup>26</sup>. Pese a sus múltiples acciones negativas, Raistlin ayuda a sus compañeros y se muestra compasivo con Bupu, una enana gully que los ha ayudado, cuando él y sus camaradas se encuentran huyendo de sus enemigos en la ciudad de Xak Tsaroth. Él vuelve por ella y la trae “en sus brazos” a un lugar seguro (274). Y en el momento de su despedida posa su mano sobre Bupu mientras dice: “haz que la vida de esta pequeña transcurra feliz y segura” (285). Sin embargo, conforme la historia avan-

---

<sup>25</sup> El perfume: historia de un asesino.

<sup>26</sup> Traducido como: El retorno de los dragones.

za Raistlin se torna más y más malévolo. Aún así, al final del último tomo de esta trilogía, Dragons of Spring Dawning<sup>27</sup>, cuando viste ya la túnica negra, típica indumentaria de los magos que se han entregado al mal (394), Raistlin decide socorrer a sus viejos camaradas para saldar cuentas con ellos (404, 410-13, 427-28). Ciertamente, en un mundo postmoderno henchido de relativismo, cansado de los varios casos de hipocresía del status quo y de las instituciones dominantes, así como de su deseo de control social, varios textos contemporáneos tienen como protagonistas, o personajes secundarios, a individuos cuyos actos rompen, pocas o muchas veces, la ética, la moral o la justicia postuladas por el status quo. Un perfecto ejemplo de un personaje tal en la ciencia-ficción de fantasía mexicana es el protagonista de La primera calle de la soledad, Zorro, un “hacker” mercenario capaz de, en un arrebatado de furia y tras amenazar con torturarlo, matar a patadas a uno de sus atacantes, herido ya de muerte y tirado en el piso, con una violencia tal que hasta sus compañeros lo recriminan (180-81).

## 2.5 – El antagonista

Este arquetipo se yergue como aquél que ejerce una fuerza de resistencia contra el protagonista de una historia, así como contra sus amistades, seguidores, ayudantes o aliados; su presencia en cualquier relato es tan imprescindible casi como lo es la del protagonista. Tal cual sucede con éste, el antagonista es un arquetipo debido a su presencia en un sinnúmero de narraciones. Asimismo, igual que sucede con el protagonista, el arquetipo del antagonista se define no por los rasgos del personaje – individuo u objeto – que lo encarna sino por la función de acción que realiza en la narración. Así pues, es el patrón de las acciones del antagonista el que se repite constantemente en la literatura: la oposición antedicha.

---

<sup>27</sup> Traducido como: La reina de la oscuridad.

Según Moliner, en su primera acepción, un antagonista es, con “respecto a una persona o una cosa, otra que está en oposición con ella” (“Antagonista”), y oponer, indica la Real Academia Española, en la primera acepción de este verbo, es “[p]oner algo contra otra cosa para entorpecer o impedir su efecto” (“Oponer”). El Oxford English Dictionary concuerda con ambas fuentes e indica, en su segunda acepción de este término, que un antagonista es un oponente “in any sphere of human action, as politics, controversy, etc.” (“Antagonist”). En la primera acepción, sin embargo, enfatiza su aspecto bélico: “One who contends with another in an athletic contest, a battle, or struggle for the mastery; an opponent, an adversary” (“Antagonist”). Mas un antagonista no siempre presenta una oposición agresiva o directa en contra de aquel personaje que es un estorbo para sus planes. En más de una ocasión, el antagonista busca ofuscar los objetivos del protagonista de una historia – los cuales, evidentemente, van en dirección opuesta o distinta a los suyos propios – por medios sutiles y, a veces, casi imperceptibles.

Propp no emplea el término antagonista, pero su concepto de “agresor del protagonista” se acerca a éste (39); este crítico especifica que dicho personaje tiene un carácter malévolo (91). La noción de Greimas, por su parte, retiene un carácter más neutral ante dicho arquetipo, ya que lo denomina tan sólo como el oponente (276). El acercamiento de este segundo autor es interesante ya que permite que el antagonista no sea maléfico, pese a ser la fuerza de resistencia contra los objetivos del protagonista. Piénsese que Lancelot es el antagonista del Rey Arturo en lo tocante al amor de Guinevere; su enamoramiento por la Reina de Camelot y la de ésta por este caballero andante se vuelven una barrera entre Arturo y su esposa. Y, a pesar de esto, Lancelot y Arturo son aliados y su amistad es grande. Ni Lancelot ni Guinevere le dejan saber a Arturo que se aman, y ambos se contienen, excepto por una vez, debido al amor que le guardan a Arturo. Si se recuerda la película Excalibur, no es sino hasta después que Guinevere y su amado se entregan

a su pasión que Arturo les da la espalda y el reino de Camelot, junto con el mundo natural de sus tierras, cae en decadencia.

El antagonista es, pues, aquel ser u objeto cuyas acciones o presencia se oponen, de manera directa o indirecta, a la consecución de las acciones o de los objetivos a alcanzar por parte del protagonista y, si los tiene, sus seguidores. Normalmente lleva esto a cabo de dos maneras: ya sea, o bien entorpeciendo sólo en parte los objetivos del protagonista, o bien impidiendo completamente que éste lleve a buen término dichos propósitos.

Así como en una narración puede haber varios protagonistas, así también pueden hacerse presentes varios antagonistas; y así como de entre los protagonistas de una historia uno puede ser el protagonista principal, así de entre los antagonistas uno puede erguirse como el principal. En las ocasiones en las que este es el caso, el antagonista principal no es un adversario cualquiera sino aquél que se yergue como la fuerza primaria de oposición a los objetivos del protagonista y sus aliados. Protagonista y antagonista son dos facetas de la misma moneda; es la dirección de la fuerza de empuje en la función de sus acciones la que los vuelve contrincantes. Uno busca realizar cierto objetivo, el otro ofuscarlo; y viceversa. A fin de cuentas, la principal diferencia entre el protagonista y el antagonista es que se encuentran en bandos distintos.

Tanto el protagonista como el antagonista principales suelen contar con la ayuda de personajes de la historia que no pertenecen ni al resto de los protagonistas ni al de los antagonistas – en caso de que los haya –. A dichos partidarios se les ha denominado como ayudantes cuando se afilian a los protagonistas, como oponentes cuando lo hacen a los antagonistas; y su papel en un relato, evidentemente, es menor ya que normalmente son personajes secundarios. Una vez más, la diferencia radical entre ayudantes y oponentes es la orientación de sus actos.

Obviamente, cual ocurre con el protagonista, el antagonista puede ser benigno o maligno. Los casos en los que se encuentran antagonistas malévolos son tantos que, como se ha mencionado con respecto a los protagonistas benévolos, no es necesario citar ejemplo alguno. Sería posible argumentar que los antagonistas de las historias mencionadas para ejemplificar casos de protagonistas perversos son, en varios casos, benévolos o contienen rasgos de bondad. Al ser éstos aquellos personajes que se oponen a la consecución de los objetivos y acciones de los protagonistas malignos, los antagonistas de estos textos fungen, en mayor o menor grado, como una fuerza benefactora o protectora en la obra. La autoridad policiaca jugaría ese rol tanto en la obra de Burgess como en la de Süskind y Harron. Pero si se desea citar un ejemplo en donde exista un antagonista benigno más específico, el famoso poema de John Milton, Paradise Lost (1667), es perfecto. Pese a tratarse acerca de la pérdida del Paraíso que sufre el ser humano, Satán tiene un papel protagónico en esta obra, y su antagonista es Dios, manifestado como Padre e Hijo (en la figura de Cristo).

## Capítulo III

# Narratología

### 1. El acercamiento narratológico

Vi el universo  
y vi los íntimos designios del universo.  
– *Jorge Luis Borges. “La escritura del dios”*

Este tercer capítulo, como el anterior, será breve puesto que se limitará a exponer las nociones más relevantes de destacados teóricos de la crítica narratológica para la construcción del apparatus teórico y la metodología de mi investigación. Como ya se ha indicado en la introducción, se parte de la postulación de que la narración literaria expresa ideología o ideologías – o, si se prefiere y como pronto se volverá a ver, visión o visiones del mundo –. Tal expresión se puede realizar mediante el empleo de arquetipos<sup>1</sup>, tal cual es el caso en todas las obras de narrativa mexicana que conforman el corpus de mi tesis. Se realiza también, y necesariamente, mediante un conjunto de elementos narrativos, algunos de los cuales son de importancia fundamental para dicha expresión – tales como la elección de un tipo de narrador o de focalización –. La narratología examina la constitución y el funcionamiento semiótico de dichos componentes, por lo cual las contribuciones de la crítica narratológica a la elucidación de las ideologías manifiestas en un relato son de importancia obvia. Se examinarán, a tal efecto, las aportaciones teóricas clave de Wayne C. Booth, Boris Uspensky, Gérard Genette, Roger Fowler, Susan Sniader Lanser y J. Guillermo Renart.

---

<sup>1</sup> Ya sea de forma permanente o evolutiva. Es decir, habrá arquetipos encarnados cuya ideología no cambie durante el transcurso de la narración, mas los habrá otros en los que se opere el caso contrario.

Aclárese, ante todo, que por ideología, en su sentido más general, tal como la define Fowler en Linguistic Criticism, me refiero a: “the system of beliefs, values and categories by reference to which a person or a society comprehends the world” (130). Con tal sentido, puede asimismo denominarse la ideología con el término “visión del mundo”, como lo hacen el propio Fowler (7, 132-33, *passim*) y el teórico en quien éste basa buena parte de su aparato narratológico, Uspensky (8-9, *passim*), continuando ambos, a su vez, el uso de una noción de ideología radicada en Mikhail Bakhtin (Holquist 429). A esto se le debe añadir, como subraya Susan Sniader Lanser en The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction, que la ideología puede ser consciente, pero también puede ser total o parcialmente inconsciente al sujeto que la posee (103). Puede, asimismo, parecer “to be entirely natural and objective” para dicho sujeto (104).

### 1.1 – Wayne C. Booth

En el apartado sobre Lanser (1.5) expondré su concepción de voz autorial y cómo esta autora construye su noción de dicha voz basándose sobre todo en la muy comentada y discutida de autor implícito que acuña Booth. Aunque no emplearé directamente este concepto de Booth en el presente estudio, importa considerarlo para comprender mejor el de Lanser.

Booth acuña el término “autor implícito”<sup>2</sup> en la versión original de su obra The Rhetoric of Fiction, publicada en 1961, y lo hace para distinguir entre el narrador en un texto literario y “the implied image of the artist” (73). El autor implícito es un segundo “yo” creado por el autor real, “an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as a stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails” (151). “We can be satisfied only with a term that is broad as the work itself but still capable of calling attention to that work

---

<sup>2</sup> Más propiamente, autor “implied”; puede observarse que “implícito” no traduce bien dicho concepto (traducción más bien del vocablo “implicit”), pero “implicado” tiene en español un obvio significado totalmente ajeno al del término de Booth.

as the product of a choosing, evaluating person rather than as a self-existing thing”, explica Booth, aclarando que es el autor implícito quien toma estas decisiones ya sea de manera consciente o inconsciente (74). El único acceso que se tiene al autor implícito es por medio de la lectura del texto; sólo así es posible inferir cómo es dicho autor (74-75). De esta manera, Booth hace una separación entre el autor implícito de una obra y el creador de carne y hueso de la misma. No se puede atribuir al autor real, de carne y hueso, los mismos defectos, o virtudes, del autor implícito de una de sus creaciones literarias. Un mismo artista puede generar, además, varios autores implícitos (75) (aunque, como se ha visto, Booth no niega que sea siempre el autor real quien genera al autor implícito).

Ciertamente no es coincidencia que Madame Bovary (1856-57) haya sido escrita por Gustave Flaubert, Paradise Lost por John Milton, La Divina Commedia<sup>3</sup> (1321) por Dante Alighieri, Sula (1973) por Toni Morrison – nombre de pluma de Chloe Anthony Wofford – y The Lord of the Rings por J. R. R. Tolkien; no obstante, intentar reconstruir al autor real a partir de su obra es un asunto notoriamente subjetivo y tendencioso. Como bien lo afirma Booth, los autores implícitos – voces autoriales para fines de la presente tesis – de las distintas obras de Henry Fielding son diferentes pese a sus similitudes, y un autor no es el mismo con el paso del tiempo: “what would we infer about Fielding if he had never written anything but *Shamela!*” (72).

En el presente estudio, elijo emplear la noción de voz autorial de Lanser y no la de autor implícito de Booth, pese a sus similitudes, por más de un motivo. En primer lugar, por la relación que esta autora señala entre el autor de carne y hueso y la voz autorial presente en cualquier texto literario. Además, por la nítida distinción que ella hace entre la voz autorial y el narrador. Según Booth hay instancias en las que el narrador y el autor implícito son el mismo, tal y como aconte-

---

<sup>3</sup> Originalmente esta obra se tituló Commedia, pero es mejor conocida como La Divina Commedia, gracias a Giovanni Boccaccio, famoso autor del Decamerón (1353). No es sino hasta 1555 que se publica la obra de Dante con este adjetivo añadido.

ce cuando el narrador de la historia no está dramatizado<sup>4</sup>, es decir, no hay un “yo” diferente que relate lo sucedido (151-52). Sin embargo, el nivel en donde se relata la historia no es el mismo nivel en el que se decide que dicha historia se contará a través de un narrador invisible para que dé el efecto de relatarse por sí sola. Si bien esta decisión tiene lugar ficcionalmente en el nivel del narrador, es en el nivel de la voz autorial y no en la del narrador donde ocurre real y primigeniamente. La idea de voz autorial me permite explorar, además, las consecuencias, para el discurso ideológico presente en el contenido de la historia, de los elementos que Genette llama paratextuales. Por último, pienso que el sufijo adjetival del término (-ial) sugiere mejor la participación del autor real en la producción de la obra.

## 1.2 – Boris Uspensky

Tal cual lo enuncia el título de su libro, A Poetics of Composition: the Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form, de 1970, este autor se da a la tarea de analizar la estructura de una obra artística, no sólo en el campo de la literatura sino también en el de otras expresiones artísticas tales como el teatro y la pintura. Ante los posibles acercamientos “to the articulation of structure of a work of art”, Uspensky se decanta por el de “the specification of the points of view from which the narration is conducted” (1). Así pues, dando por entendido que punto de vista es la posición desde la cual se percibe u observa algo, este autor dice: “we may consider point of view as an ideological and evaluative position; we may consider it as a spatial and temporal position of the one who produces the description of the events . . . we may study it with respect to perceptual characteristics; or we may study it in a purely linguistic sense” (6). Tal cual podrá apreciarse, Lanser tomará de Uspensky estos cuatro elementos para su noción de pos-

---

<sup>4</sup> Un narrador dramatizado, en cambio, se hace visible por medio de una referencia a sí mismo o una alusión directa al lector en la que puede o no incluirse él mismo (152).

tura. Convendrá, pues, explicarlos ya que los he de utilizar – conforme a la propuesta que de ellos hace Lanser – en la presente investigación.

El primer plano del que Uspensky habla es el ideológico, es decir, para este autor, “a general system of viewing the world conceptually” (8), “the system of ideas that shape the work” (8). En éste, explica él, se explora el punto de vista del autor<sup>5</sup> del texto de ficción – el cual es “the viewpoint which he adopts for the organization of the narrative in a particular work” (11) – con respecto al mundo que describe cuando realiza juicios y toma una postura ideológica (8). Este punto de vista puede ser transmitido por medio del autor del texto, del narrador o alguno de los personajes. Basándose en los estudios de Bakhtin, Uspensky indica que esta visión es monofónica, si una postura ideológica gobierna sobre las demás y las subordina a ella misma, o polifónica si existen varios puntos de vista independientes dentro de la misma obra (8-11). El segundo plano es el fraseológico. Este se forma con las diferentes características de los discursos de los personajes y del narrador, todos los cuales conllevan ideología (17). El plano espacial y temporal, tercero de la serie, consiste, cual su nombre lo indica, en la posición del narrador según coordenadas espaciales y temporales portadoras de expresión ideológica (57).

El cuarto plano es el psicológico. Uspensky explica que al relatar una historia un narrador tiene dos opciones, que él denomina como visión externa e interna del personaje (84, 87). Relatar la actuación de los personajes de manera externa, es decir objetiva e impersonal, se logra, o bien tan sólo describiendo las acciones externas de los mismos, o bien por medio de un narrador que hace conjeturas acerca de los actos de los personajes (“it appeared that he thought”, “he seemed to be ashamed”) mas sin penetrar en la mente del individuo al cual se refiere en el momento (84). En cambio, en la visión interna lo acaecido se refiere como impresiones originadas en la psique

---

<sup>5</sup> Recuérdese que en la presente tesis, a diferencia de como hace Uspensky, se maneja el concepto de voz autorial y no de autor.

de alguno de los personajes. Dos son las maneras de lograr esto: a) el personaje da una percepción de sí mismo; b) el narrador penetra en la mente del personaje y muestra el punto de vista que éste tiene de sí mismo u otros, para lo cual el narrador suele apelar al empleo de los “verba sentiendi”: él sintió, intuyó, creyó, le pareció, escuchó, etc. (84-85).

### 1.3 – Gérard Genette

Los conceptos más útiles a mi investigación de este autor francés – quien fundara junto con Tzvetan Todorov y Hélène Cixous la revista Poétique en 1970, y fuera director de investigación de l'École des hautes études en sciences sociales – son los de perspectiva o focalización, narrador y narratario. Estos son expuestos inicialmente en “Discours du récit”, de 1972, y son trabajados posteriormente en Nouveau discours du récit, de 1983. Otro concepto que me será de utilidad es el de paratexto, mencionado por primera vez en Introduction à l'architexte (1979) y elaborado después en Palimpsestes: la littérature au second degré (1982). Así pues, la perspectiva narrativa, explica Genette en un principio, es un modo de regulación de la información que el lector recibe y que “procède du choix (ou non) d'un « point de vue » restrictif” que parte tanto de los personajes de la historia como del narrador que la relata (“Discours” 190). En otras palabras: quién percibe lo que tiene lugar en el texto y quién lo comunica; es decir, el punto de vista, el sitio – “foyer”, en palabras de Genette – desde el cual se narra un evento y que determina la perspectiva desde la cual se presentan los acontecimientos acaecidos en la narración. Para evitar términos como aquellos “de vision, de champ et de point de vue” por estar demasiado ligados a lo visual, este crítico rebautiza el concepto de perspectiva narrativa como “focalización” (194)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Este término es equivalente, explica este autor, a la expresión “focus of narration” de la que hablan Cleanth Brooks y Robert Penn Warren en Understanding Fiction.

Tres son los tipos de focalización: cero, interna y externa. No es necesario explicar la focalización cero ya que sólo me serán de utilidad los dos últimos, cuyo significado coincide en parte con los respectivos de Uspensky. Como su nombre lo indica, la focalización interna sucede cuando el punto de vista se sitúa dentro de un personaje, lo que le permite al lector conocer los pensamientos y sentimientos de ese individuo ficcional. La externa es, por ende, cuando el punto de vista desde el cual se narra la historia no entra en la mente de ninguno de los personajes (Nouveau 49-50). Obviamente, ambos tipos de focalización pueden estar presentes en un texto. Huelga decir que este caso es el más común ya que así el narrador es capaz de presentar a sus lectores distintos ángulos en el desarrollo de una historia y, entonces, hacerla más interesante e intrincada.

En lo concerniente al narrador, éste puede ser homodiegético o heterodiegético. El primero es el tipo de narrador que está presente, ya sea como actor o testigo, en la historia relatada – en la diégesis, como la denomina Genette – y forma parte, como personaje, del mundo ficcional que la diégesis evoca para la persona lectora. El segundo es un narrador que se encuentra ausente de la historia narrada, no es un personaje de dicho mundo ficcional (“Discours” 255)<sup>7</sup>. No obstante, el narrador también puede ser intradiegético o extradiegético. El primero forma parte del mundo en el cual tienen lugar los eventos contados, la diégesis, pero no necesariamente forma parte de aquello que narra; el segundo ni forma parte de ese universo diegético, ni tampoco de aquello que relata<sup>8</sup> (Nouveau 55-56). Scherezada, por ejemplo, es una narradora heterodiegética; ella no

---

<sup>7</sup> Es pertinente recordar que, cual Genette lo demuestra en *Nouveau discours du récit*, no es viable pensar que pueda existir una narración sin narrador. Una historia es incapaz de relatarse a sí misma, necesita de una voz que lo haga (68). Booth es de la misma opinión y enfatiza: “the inexperienced reader may make the mistake of thinking that the story comes to him unmediated” (152). Käte Friedemann y Wolfgang Kayser también comparten esta opinión, señala Lanser (51). A pesar de esto, indica Lanser, algunos críticos, como Seymour Chatman y Mieke Bal, argumentan por la posible existencia de un texto en el cual no haya un narrador (52).

<sup>8</sup> Un narrador extradiegético sería aquél que un lector encuentra en el típico cuento de hadas, esa voz impersonal que simplemente relata una historia, o, como se ha visto, el que cuenta la historia de Scherezada. Existen, no obstante, narradores que parecen comenzar como extradiegéticos mas son en realidad intradiegéticos, pues terminan por in-

está presente, en ningún sentido, en los relatos que le cuenta al sultán. Al mismo tiempo, pese a esto, ella es asimismo una narradora intradiegética puesto que forma parte del mundo diegético de Las mil y una noches. El narrador que cuenta la historia de Scherezada, por su parte, es un narrador extradiegético que no pertenece ni al cosmos ficcional de las historias que cuenta Scherezada, ni al mundo en donde habita esta esposa del sultán.

El narratario, es aquella persona a quien se dirige el narrador<sup>9</sup>. De la propuesta de Genette, destaco la importancia de un destinatario del discurso del narrador. Sea quien fuere tal destinatario, y se encuentre situado dentro o fuera de la historia, será importante en mi investigación reconocer su presencia explícita o implícita como estímulo de los elementos ideológicos del narrador, los cuales contribuye a revelar.

Finalmente, en cuanto al paratexto, Genette explica que éste se conforma por elementos tales como: “titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer, bandes, jaquettes et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux” (Palimpsestes 10). Su relevancia para la voz autorial de la que habla Lanser es total ya que estos factores son organizados y elaborados por dicha voz, como se verá en 1.5 del presente capítulo, al tratar este concepto de Lanser.

---

troducirse, de una u otra forma, en la misma diégesis que se hallan relatando. En otras palabras, son narradores dramatizados. Debe aclararse, sin embargo, que todo narrador, aún uno extradiegético que no se encuentre designado e integrado en el relato de otro narrador, se halla dentro de una diégesis: aquella que él mismo genera por medio de su propio discurso y en la cual se encuentra como narrador. Tal vez sería más apropiado, por lo tanto y para definir a esta clase de narrador de la que habla Genette, prescindir del componente léxico “diégesis”.

<sup>9</sup> Incluso si el narrador no se dirige a nadie en particular y habla al vacío, en una obra de ficción siempre hay un destinatario que escucha a quien narra y a quien el narrador le dirige – aún de manera totalmente supuesta – sus palabras. Además, el acto mismo de producción de un mensaje conlleva la presencia de un destinatario, aun si éste es la persona misma que habla. Si, piénsese, el emisor de un mensaje ha caído en la locura y sólo balbucea sinsentidos, aún así se da un acto de comunicación cuando es percibido por un receptor.

Tal vez Genette pueda parecer esquemático y meticuloso, mas las nociones mencionadas contribuyen a expresar con mayor claridad y precisión aspectos esenciales de la narrativa cuya importancia había sido subrayada por Booth; constituyen, también, un útil complemento a los conceptos propuestos por Uspensky. Así, por ejemplo, dónde se ubica el narrador con respecto a lo que relata, su cercanía o distancia hacia uno u otro personaje, su interés por ciertos eventos sobre otros – el hacer una focalización interna, por ejemplo, de los sentimientos de un personaje cuando ve a su amada concentrada haciendo cálculos matemáticos, pero hacer una focalización externa cuando éste va a su trabajo –, sus deseos por permanecer imparcial, o su preferencia, así como posible desagrado, por ciertos personajes o actos, etc. Por si fuera poco, es a través de las palabras del narrador que los lectores tienen acceso a los personajes de un relato y, por ende, a la ideología de los mismos y los canales por medio de los cuales se hace manifiesta o no. En suma, discernir qué tipo de narrador es el que está presente en el texto y la focalización desde la cual presenta los hechos es parte de la identificación y descodificación de las señales y trazos en que la ideología de quien relata los eventos presentados a los lectores, o de los personajes, es manifiesta, y probablemente aprobada o censurada.

#### **1.4 – Roger Fowler**

En Linguistic Criticism este autor adapta las clasificaciones hechas por Uspensky respecto al punto de vista y las refina, concibiéndolas como de tres tipos: psicológico, ideológico y espacio-temporal (127). De estos tres puntos de vista, son sus aportaciones a los dos primeros las que me serán de utilidad en la presente tesis. Pese a lo similar de sus nociones con las de Uspensky, es útil apuntar dos o tres especificaciones que Fowler hace para una mejor comprensión de los puntos de vista psicológico e ideológico. Nótese antes que, si bien la publicación original

del libro de Fowler es de 1986, el estudio de los puntos de vista que figura en el libro recoge esencial y mayoritariamente un artículo suyo anterior, publicado en 1982, “How to See through Language: Perspective in Fiction”, que tiene en cuenta la investigación narratológica de la década del 70, tratando de escoger lo mejor de la misma. Nótese asimismo que el propio Fowler indica en el prefacio de Linguistic Criticism que la publicación de este libro se aplazó más de media década (v). Por eso parece más adecuado situar la referencia a Fowler, en cuanto a este punto, antes de la referencia a Lanser. Una razón adicional es que Lanser desarrolla más ampliamente el estudio del punto de vista que hace Uspensky, punto de partida para ambos.

Acerca del punto de vista ideológico, sólo me ha de concernir que presenta dos casos: uno directo y otro indirecto. En el primero, el narrador o uno de los personajes expresan de manera directa sus juicios y creencias (131). En el segundo, que podría llamarse sintomático, la ideología se hace manifiesta e inferible a partir de la manera de expresión del personaje o del narrador (132-33). Más relevantes me serán las observaciones de Fowler sobre el punto de vista psicológico, o perceptual. Éste se ocupa de “the question of who is presented as the observer of the events of a narrative, whether the author or a participating character; and the various kinds of discourse associated with different relationships between author and character” (134). Así pues, existen dos categorías: interna y externa. En la primera categoría, la interna, existen dos tipos de narrativa, A y B. La de “tipo A” presenta una historia – ya sea en primera o tercera persona – desde el punto de vista de un personaje, revelando, así, sus sentimientos, juicios y creencias. La narrativa de “tipo B” presenta una historia desde el punto de vista de alguien que no participa en los eventos mas tiene conocimiento de los sentimientos y pensamientos de los personajes del texto – lo que se ha llegado a denominar, agrega Fowler, como el autor omnisciente (135) –. En la segunda categoría, la externa, tal cual su nombre lo indica, se presentan los eventos de la historia

sin que el narrador se introduzca en el interior de los personajes. Así como sucede con la categoría anterior, en la externa existen asimismo dos tipos de narrativa, la C y la D. La de “tipo C”, pues, relata los acontecimientos de la historia sin entrar en la conciencia de ninguno de los personajes y, por lo tanto, sin acceso a sus emociones y pensamientos. La de “tipo D” hace lo mismo, pero enfatizando “the limitations of authorial knowledge, the inaccessibility of the character’s ideologies” (135).

Estas nociones de Fowler me serán de utilidad en el esclarecimiento del concepto de punto de vista que he de emplear en la exploración de las obras de mi corpus. En una narración ambos puntos de vista pueden compartir varios espacios en común, por lo que poder reconocerlos y distinguirlos se vuelve una herramienta clave para una exploración apropiada de las narraciones que analizaré.

### **1.5 – Susan Sniader Lanser**

La descodificación del organismo narrativo de un texto para así tener acceso al punto de vista del mismo es el objetivo lógicamente primario de esta autora en The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction, publicada en 1981, e identificar la ideología de la obra es el objetivo final de dicha empresa. Las ideas de Lanser que me serán más útiles en el presente trabajo son, pues, sus ideas acerca de la presencia de la ideología en el texto y, por ende, la detección de las manifestaciones de la misma en éste, así como su concepto de voz autorial, a la que esta autora también denomina extraficcional (122), que está intrínsecamente relacionado para ella con la expresión de ideología.

Para comprender el acercamiento de Lanser al análisis de un texto, es imprescindible notar que “point of view can function at once as ideology and technique” (63). Basándose en la in-

vestigación de un gran número de estudiosos, tales como Booth, Uspensky, Genette y Fowler – de cuyos trabajos su obra constituye en parte una culminación –, ella explica que el punto de vista es una red de interacciones entre “author, narrator(s), characters and audiences both real and implied” (13). Abarca, así, aquellos aspectos de la estructura de la narrativa “that concern the mode of presenting and representing speech, perception, and event; the identities of those who speak and perceive; their relationships with one another and with the recipients of their discourses; their attitudes, statuses, personalities and beliefs” (13-14). Lanser argumenta que son estos aspectos en particular donde se verifica que “the very choice of a narrative technique can reveal and embody ideology. This is especially plausible if we understand ideology to concern the form as well as the ‘content’ of a text, if we recognize that ideology is not something ‘trapped secretly ‘inside’ the text,’ but something that motivates and shapes representation and determines ‘what we are allowed to see’” (18).

“Authorial voice”, para Lanser, es la voz del autor de la obra, no pura y exclusivamente la del autor histórico, de carne y hueso, sino de “the most direct textual counterpart for the historical author” (122). Es la voz de quien “organizes and presents, writes and titles the discourse . . . . it is the voice responsible for the very existence of the fictional world, the characters, their names and personalities, the organization of the plot” (123). Como puede verse, parte de esto se encuentra contenido en el concepto de autor implícito propuesto por Booth; esta autora, en efecto lo toma prestado, pero lo refina por considerar que en la noción de autor implícito la relación entre el autor y el narrador se hace presente de manera problemática (49-50). Pese a que Booth y varios críticos – tales como la crítica de la tradición formalista, o autores como Wolfgang Kayser, Käte Friedemann, Mieke Bal y Seymour Chatman – tratan este punto, Lanser explica que el hecho de que haya veces en las que “the very same narrative situation can be attributed to an

‘implied author,’ a ‘narrator’ or a ‘focalizer’ indicates how much confusion still surrounds the concept of narrative voice” (52). Así pues, esta investigadora propone el término “voz autorial” o “extraficcional” para establecer una distinción nítida entre voz autorial y narrador – como bien puede verse en sus esquemas respecto a los varios niveles de narración (144-45) –, y dejar en claro que el autor histórico, real, sigue estando presente en el texto de manera relevante, así como explicitar la relación entre éste y la audiencia para la cual escribe (91-92). Las elecciones por parte de la voz autorial para representar una historia de cierta manera en específico juegan un papel primordial en la construcción de la narración. Como se ha indicado, Lanser emplea dos términos para esta voz: “autorial” o “extraficcional”; me inclino en el presente trabajo por el de “voz autorial”.

La voz autorial construye no sólo la serie de eventos que un relato narra, sino también los materiales mismos de la narración, lo cual lleva a cabo de acuerdo a sus creencias, valores, conocimientos, deseos, etc., inclusive si esta voz miente con deliberación (123). En pocas palabras, lo hace conforme a su ideología. Ésta, deja Lanser en claro, no es un simple contenido que es vaciado en un texto sino también “the very fabric of textual organization” (101). Es así, entonces, que el punto de vista tiene el potencial “for either obscuring or exposing its own ideological base” (101). Toda técnica de representación y todo acto de comunicación tienen una motivación ideológica que los dirige y estructura.

En el texto cada personaje puede tener una ideología propia, y lo mismo ocurre con el narrador, así como con la voz autorial. En aquellas instancias, por ejemplo, en las que el narrador describe un evento o un personaje con más detenimiento, hay una carga ideológica de por medio, una razón por la que juzga importante prestar especial atención a ese individuo o acto. Puede haberla también, por lo contrario, en la adopción de ciertos silencios significativos. Generalizando,

la manera en la que el narrador da cuenta de los pensamientos de un personaje, no sólo la información que provee con respecto a éste y sus actos, delata si el narrador tiene o no afinidad con dicho ente ficcional (214-15)<sup>10</sup>. Todo lo antedicho se aplica a la voz extraficcional, pero, a diferencia del narrador y los personajes, es esta voz la que, a fin de cuentas, orquesta el texto literario, quien, como hábil titiritera, maneja los hilos de la obra de acuerdo a su propia ideología. La voz autorial decide qué eventos serán lo que el narrador relate, la secuencia de los mismos, cómo los narre, a qué personajes dicho narrador mostrará una mayor o menor afinidad, la posición de éste con respecto a lo que está relatando, el uso de espacios vacíos, el orden de las palabras en el texto, la disposición del texto en la página, la inserción de imágenes, la extensión de un párrafo en particular, la tipografía empleada (el uso de itálicas, mayúsculas, etc.), la relación del texto en una sola lengua o la inserción de frases y palabras en otros idiomas, la presencia o ausencia total de diálogo, si la obra será impresa o digital, etc. Por supuesto, lo dicho se manifiesta al nivel del narrador, mas es en el nivel de la voz autorial, en última instancia, en donde todo esto se determina. Además de lo ya mencionado, nótese, los elementos paratextuales de los que habla Genette son, asimismo, establecidos y elegidos por la voz autorial. Así pues, el lector infiere cómo es esta voz no únicamente a través de la lectura sino también por medio de este vasto conjunto de elementos.

Una parte esencial en el acercamiento teórico de Lanser es su adopción de la “speech act theory”. En su origen, ésta fue formulada en el campo de la lingüística por “J. L. Austin, John Searle, and other linguistic philosophers of recent years” (Lanser 67-68), pero Mary Louise Pratt, en Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse, la lleva al campo del análisis literario. En

---

<sup>10</sup> En The Rhetoric of Fiction Booth habla al respecto bajo su concepto de distancia. Mientras más se acerca el narrador a un personaje y más le muestra al lector su mundo interno, lo hace más cercano a los lectores y muestra más afinidad hacia ese personaje. Esto es así excepto si el narrador se expresa con ironía acerca de dicho personaje o hace comentarios que creen un alejamiento ideológico y afectivo entre el narrador y éste (322, 377-78).

esencia, esta teoría subraya la importancia de la génesis de todo acto de habla. De acuerdo a Searle, en Speech Acts: An Essay on the Philosophy of Language, un “speech act” es “the production or issuance of a sentence taken under certain conditions” y es, por lo tanto, la unidad más mínima en un acto de comunicación (cit. en Lanser 69). Todo acto verbal que las personas producen y reciben, argumenta esta teoría, no sucede en el vacío sino que está cargado de intención y también se encuentra influido y condicionado por las convenciones y expectativas culturales y sociales presentes en el contexto específico en el que tiene lugar un acto de comunicación (68-69)<sup>11</sup>. Salta a la vista, pues, la presencia de ideología en todo acto verbal, ya sea hablado o escrito. Conforme a estas observaciones, Lanser analiza todo acto de comunicación a partir de tres elementos: a) estatus: la autoridad, competencia y credibilidad del emisor del mensaje<sup>12</sup>; b) contacto: las interacciones entre emisores y receptores<sup>13</sup>; c) postura: la actitud y el posicionamiento del emisor hacia el mensaje que transmite (86-95). De todo ello, serán sus nociones de postura –frásica, espacio-temporal, y psíquica o perceptual, ya examinadas al tratar de los puntos de vista de Uspensky – las que me serán más útiles en la presente investigación para explorar la manera en la que la ideología presente en la obra es expresada, y posiblemente aprobada o censurada. Como las he de emplear conforme a la elaboración de las mismas que sugiere Renart completaré su tratamiento en el apartado que sigue a éste.

## 1.6 – Juan Guillermo Renart

La reflexión narratológica de este autor parte directa y explícitamente de la de Lanser, lo cual es ostensible principalmente en dos características de su propuesta. En primer lugar, adopta

---

<sup>11</sup> Como Mikhail Bakhtin lo demuestra, todo discurso presenta polifonía.

<sup>12</sup> Es decir, la relación del hablante en el texto con el acto literario (112).

<sup>13</sup> Esto puede ser entre personajes, el narrador y el narratario, la voz extraficcional y el lector extraficcional, etc. (145).

de Lanser la idea de que todos los elementos constitutivos de la obra narrativa pueden orgánicamente contribuir a la expresión de ideología o visión del mundo, y que la ideología global de la obra es atribuible enteramente a la voz autorial; ésta, pues, resulta el elemento central del análisis narrativo. En segundo lugar, Renart toma de Lanser los conceptos de estatus y postura del narrador, así como la estructuración lógica de estos conceptos, y aporta su propio intento de aclaración o especificación de los mismos – recurriendo a veces a conceptualizaciones anteriores que considera más funcionales, sobre todo de Genette, o proponiendo las que él mismo elabora –. Éstos se incorporan a la presente investigación porque los considero clave para poder explorar la manera en la que se expresa – con probable aprobación o censura – la ideología de un texto. Tres de ellos en particular han de concernirme: el estatus del narrador, su postura frásica y su postura perceptual. Nótese que la actitud integradora de todos los niveles y elementos textuales y contextuales del estudio narratológico que Lanser y Renart proponen parecen plenamente acordes con la “grand coalescence of narratology, the empirical study of literature, stylistics . . . and metaphor studies” que Monika Fludernik observa en el desarrollo actual de los estudios literarios (926).

En su Guía para los trabajos prácticos, de 2005, este crítico distingue – en cuanto al estatus del narrador – dos tipos de narradores según la propuesta de Genette: homodiegético, cuando el narrador forma parte de la diégesis, y heterodiegético, cuando éste se encuentra fuera del mundo diegético. El privilegio cognicional de un narrador heterodiegético puede ser total, explica Renart en sus estudios, pudiendo penetrar en la mente de todos los personajes y saberlo todo acerca del mundo diegético, pero también puede ser parcial si el autor implícito decide limitar esta función del narrador. Por otro lado, al ser el narrador homodiegético parte del universo en el cual tiene lugar la historia relatada, su capacidad cognicional suele ser limitada (en particular

desde los orígenes de la narrativa realista), excepto si el autor implícito decide dotarlo de cualidades extraordinarias (8-9).

Siempre para ayudarse a identificar la ideología del narrador, Renart examina, en primer lugar, la manera en la que el narrador construye sus frases; es decir, lo que Lanser considera su postura frásica. Siguiendo a Genette, ésta se divide en: “relato de sucesos no verbales”, “narrativización”, “transposición del discurso (las ‘frases’ orales o mentales) del personaje al discurso (las ‘frases’) del narrador” – que se subdivide en estilo indirecto subordinado y estilo indirecto libre – y “reproducción del discurso (las ‘frases’ orales o mentales) del personaje” (9). La primera noción se refiere a los actos de los personajes cuando ellos no hablan y el narrador relata lo que hacen. La segunda menciona el acto verbal, tal vez indicando sumariamente su contenido, pero sin amoldarse a sus características discursivas, es decir, en una forma estilísticamente distante de la forma en la que fue emitido. Los elementos de la tercera categoría son más conocidos: el discurso indirecto subordinado presenta el discurso de un personaje por medio de un verbo enunciativo – los verba dicendi o sentiendi (dijo que, pensó que, sintió que, etc.) –; en el discurso indirecto libre el narrador habla por el personaje, mas – por omitirse el verbo enunciativo – se tiene la ilusión de escuchar al personaje mismo. En la cuarta el narrador deja que el personaje sea quien hable y sólo se dedica a citar lo que éste dice (9-10).

Finalmente, la postura perceptual del narrador se refiere al tipo de focalización que éste hace. La focalización, propone Renart, puede ser mediatizada o no mediatizada. En el primer tipo, el narrador entra en un personaje para referirse, a través de la mente del personaje mismo, a: a) un objeto externo al personaje; b) un objeto interno del personaje, por ejemplo, una reflexión de éste. En otras palabras, el personaje es consciente de aquello que el narrador ha decidido comunicar a los lectores. En contraste, en la focalización no mediatizada, el personaje no neces-

riamente es consciente de la información que el narrador da a los lectores. Sin embargo, éste sigue siendo capaz de penetrar en el ser interno del personaje y hacer partícipes a los lectores de sentimientos o pensamientos que el propio personaje ignora de sí mismo (objetos internos), o percepciones del mundo exterior que el personaje no ha hecho conscientes (objetos externos) (10-11). Obviamente, cuando el narrador describe el entorno del personaje sin entrar en la mente de éste, la focalización es no mediatizada, de objetos externos en este caso. Existe, además, un tercer tipo de focalización: la sobremediatizada. Esto quiere decir que el narrador entra en el personaje en el momento en el que éste emite un discurso oral o mental, ya sea de un objeto interno o externo. Como bien puede deducirse, cuando hay un discurso mental u oral por parte del personaje, hay sobremediatización – prácticamente siempre.

## 2. Advertencia metodológica

What we achieve inwardly will change outer reality  
– *Plutarch*

Habría podido apreciarse que varios de los conceptos de estos autores se asemejan o se sobreponen los unos a los otros; debido a esto, podría pensarse que bastaba con exponer los conceptos de tan sólo uno de ellos para abarcar todas, o casi todas, las nociones que emplearé en la presente tesis. Sin embargo, dicha decisión hubiera mermado la riqueza de este acercamiento teórico, la cabal comprensión de dichos conceptos y hubiera excluido elementos teóricos propuestos por uno u otro autor que serán relevantes al análisis de las obras de mi corpus.

Se hace imprescindible, no obstante, aclarar que mi principal acercamiento narratológico a dichos textos es el de Renart. Esto no sólo le dará coherencia a la exploración literaria que emprenderé, sino que también me ayudará a realizar un análisis que comprenda de manera adecuada y suficientemente completa los elementos apropiados para una investigación de esta índole. Para

lo mismo, haré uso de las aportaciones de los otros autores, cuando sea pertinente, para complementar mi estudio.

## Capítulo IV

### Contexto histórico y corpus

#### 1. Breve visita a la fantasía y lo fantástico en México

Antes de que nos olviden  
nos evaporaremos en magueyes  
y subiremos hasta el cielo  
y bajaremos con la lluvia.  
– *Caifanes*. “*Antes de que nos olviden*”

En el tercer número de Tinta Virtual: Revista de estudios hispanos, bajo el título “Trayectoria de la literatura de fantasía y la ciencia-ficción en México”, expuse el proceso de esta literatura en las letras mexicanas. Sin embargo, cuando escribí dicho artículo mis conceptos respecto a la fantasía y lo fantástico, así como sus subgéneros, eran ligeramente distintos de los de la presente investigación. En ese artículo me centré en la literatura de fantasía y en su subgénero de la ciencia-ficción, y, además, concebía la literatura de fantasía como aquella que: “presenta un mundo en el cual se quebrantan las leyes naturales del mundo conocido por los lectores de la misma; para explicar, por tanto, los sucesos allí acaecidos es necesario postular otras leyes que sean específicas a ese mundo” (46). Con el paso del tiempo, no obstante, mis conceptos se fueron refinando y modificando hasta llegar a los que aquí se proponen. En la cronología de la fantasía avanzada en mi artículo, por ejemplo, un texto era de fantasía en el momento en el que se hacía presente cualquier ruptura de las leyes naturales del universo conocido por la persona lectora, fuera en un mundo distinto del suyo conocido o mimético de su mundo conocido. En contraste, el concepto final de fantasía de la presente tesis establece que el mundo en donde tienen lugar los

eventos narrados es uno distinto del conocido por el lector. Lo fantástico, por su parte, presenta un mundo mimético del conocido por el lector.

En este cuarto capítulo, partiendo de lo ya dicho en mi artículo e incorporando la investigación allí contenida que considero vigente, trazaré muy brevemente la trayectoria de la fantasía y de lo fantástico en el marco de las letras mexicanas de acuerdo a las nociones respecto a esta clase de literatura avanzadas en el presente trabajo. Esto no pretende ser una cronología definitiva – dicha tarea es un proyecto al cual me abocaré en el futuro – sino solamente un primer paso de vista panorámica a su trayectoria. Ha de aclararse que, cual ya lo dice Ana María Morales en “De lo fantástico en México”, “aunque hay trabajos dedicados a autores o textos fantásticos específicos, las investigaciones consagradas a la literatura fantástica mexicana en su conjunto son escasos y, salvo excepciones, poco académicos” (xix). En dicho artículo, esta crítico parte de las investigaciones realizadas por autores tales como Augusto Monterroso, René Rebetez, Ross Larson, Rafael Olea y Rosario Fortino Corral-Rodríguez para hacer un recuento de la historia de lo fantástico en dicho país. Huelga decir que estudios dedicados a la fantasía mexicana, especialmente concebida conforme a lo propuesto en la presente tesis, son aún más escasos o prácticamente nulos.

### **1.1 – Trayectoria de lo fantástico y de la fantasía en las letras mexicanas**

Partiendo, pues, de las investigaciones de Ross Larson<sup>1</sup>, Ana María Morales, Miguel Ángel Fernández Delgado<sup>2</sup>, Gabriel Trujillo Muñoz y Ramón López Castro, principalmente, así

---

<sup>1</sup> La concepción que Larson tiene respecto a la fantasía corresponde mayormente a la de lo fantástico de la presente tesis; es decir, un relato es de fantasía para este crítico cuando la fantasía se hace presente en la narración, pero la gran mayoría de los ejemplos que da son de eventos sobrenaturales en un cosmos mimético del conocido por el lector.

Larson, partiendo de la famosa distinción que el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge hace entre “imagination” y “fancy”, concibe como pertenecientes a la fantasía y a la imaginación aquellas obras de ficción que rompen “with the common view of experienced reality” (ix). De esta manera, él entiende imaginación como la recombinación de

como de los estudios de Gonzalo Martré y Mauricio-José Schwarz<sup>3</sup>, se hace posible dividir la historia de lo fantástico mexicano en cinco etapas.

1) 1600 – 1773

El origen de esta primera fase es incierto, pero podría argumentarse que para el siglo XVII, México, pese a no ser aún independiente, ya presenta características que lo distinguen como una nación con una idiosincrasia propia en la que lo indígena y lo español conviven juntos o se han mezclado entre sí. Podría argumentarse que, desde la mirada urbana científica iniciada en el Renacimiento, los relatos de la tradición oral indígena acaecen en un mundo mimético del de la audiencia y presentan elementos de fantasía; en las letras mexicanas, hay leyendas<sup>4</sup> y relatos folklóricos en los que sucede lo mismo.

2) 1773 – 1850

Esta segunda etapa comienza con la aparición del subgénero de la ciencia-ficción en México, iniciada con el primer relato mexicano de ciencia-ficción de fantasía y fantástica, que también posee rasgos de maravilla-ficción de fantasía. Se trata del cuento “Sizigias y cuadraturas lunares” de Rivas. Decantarme por 1850 como el fin de este periodo, obedece a lo que Morales apunta en su artículo: antes de la segunda

---

los elementos del universo físico con el fin de comunicar “a deeply personal, even a visionary experience of reality”; la fantasía, en cambio, la contempla como “[a] novelty [that] may be an end in itself, a whimsical invention designed only to please or excite the reader . . . and not to enlighten him” (ix). Como puede verse, la imaginación y la fantasía no son tan distintas, ambas son procesos de asociación y combinación, explica el propio Larson – cual previamente lo hace Tolkien en “On Fairy-Stories” (véase, en 4.2.1 del primer capítulo, los conceptos de este crítico acerca de “fancy” e “imagination”) – y su diferencia real “lies rather in the author’s attitude towards the real world” (65).

<sup>2</sup> La cronología de Fernández Delgado no hace distinción entre narraciones de ciencia-ficción que acaecen en un mundo distinto del conocido por el lector o uno mimético del suyo; sin embargo, sus investigaciones contienen información esencial para la presente descripción de la trayectoria de lo fantástico en la literatura mexicana.

<sup>3</sup> Este autor ha escrito un breve artículo sobre la literatura de esta clase que aparece en la edición de 1993 de The Encyclopaedia of Science Fiction.

<sup>4</sup> Un ejemplo son las que escribe Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). En “La fantasía en la literatura mexicana” María Elvira Bermúdez declara que muchas de las leyendas de “*Las calles de México* de Luis González Obregón . . . provienen de Carlos de Sigüenza y Góngora” (99).

mitad del siglo XIX textos fantásticos y otros “similares de temática sobrenatural o misteriosa empiezan a poblar la literatura mexicana con timidez y muchas veces enlazados con las tradiciones y leyendas” (xxiii). Después de esta fecha, cambia el panorama de lo fantástico en México.

### 3) 1850 – 1950

La tercera fase comienza a partir de “la segunda mitad del siglo XIX, ya [que] abundan los relatos que viven a caballo entre la leyenda de aparecidos de la tradición oral y el relato fantástico” (xxiii). Por su parte, Larson – cuyo estudio abarca hasta la década del sesenta en el siglo XX – deja ver que en esta época surgen “varios textos influidos por leyendas mexicanas y mitos cristianos, así como relatos en donde se emplean . . . elementos [de fantasía] para [atemorizar,] sorprender y amenizar al lector” (Barajas-Garrido, “Trayectoria” 48).

### 4) 1950 – 1992

La cuarta etapa comienza en 1950 puesto que los “principios de la segunda mitad del siglo XX son una época de cuentistas destacadísimos que no desdeñaron acercarse al cuento fantástico” y es esta época, además, la que “coincide con el considerado periodo dorado de la literatura fantástica hispanoamericana”, expresa Morales enérgicamente (xxxii). En esta época, explica Larson, aparecen el realismo mágico en México y “nuevas vertientes dentro de la literatura [fantástica] que exploran el campo del inconsciente y de la mente humana, [áreas de la realidad que se esconden en lo más recóndito de la psique,] y la expresión de los sentimientos y pensamientos a través de símbolos” (Barajas-Garrido, “Trayectoria” 48).

## 5) 1992 – momento presente

1992, con la fundación de la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía (AMCYF) y el inicio del boom de esta clase de literatura en México, marca el comienzo de la quinta fase de lo fantástico en las letras mexicanas. En este mismo año, además, Federico Schaffler publica la revista Umbrales (Fernández Delgado, “Panorama”), y se celebra la Segunda Convención Nacional de Ciencia Ficción en Nuevo Laredo (Martré 144). Seis años después, en 1998, H. Pascal funda el Círculo Independiente de Ciencia Ficción y Fantasía (CIFF) (Fernández Delgado, “Panorama”).

La trayectoria de la fantasía en México, conforme a la nueva genología que propongo, no ha sido estudiada; sin embargo, en base a mis investigaciones y mi experiencia personal con la literatura contemporánea de dichos géneros en este país, es posible afirmar que la última etapa de la fantasía coincide con la de lo fantástico. Muy probablemente, este sea el mismo caso para con la cuarta fase de la cronología de la fantasía. Por estas razones utilizo, en este trabajo, la cronología de lo fantástico para la de la fantasía. Definirla con más precisión será, cual lo acabo de mencionar, un proyecto al cual me dedicaré en el futuro.

### **1.2 – Las tres últimas etapas**

Debido a que las obras de mi corpus pertenecen a las tres últimas etapas de la trayectoria de la literatura de fantasía y de lo fantástico en México, y en éstas la producción de dicha clase de literatura se vuelve prolífica, me limitaré a describir estas tres últimas.

### 1.2.1 – Tercera etapa

Para explorar la tercera etapa me basaré, sobre todo, en los estudios realizados por Larson y Morales que mencionaré a continuación. De acuerdo a Larson, varios autores escriben textos en los que hay una resquebrajadura de las leyes naturales del mundo conocido por el lector debido a que surgen de entre sus letras situaciones y seres sobrenaturales, tales como espectros (17). Además, las leyendas, pese a ya no ser comunes en las letras mexicanas “they still survive in oral tradition<sup>5</sup>” (32), y durante “the turbulent years 1915-1923<sup>6</sup>, a group of Mexican writers dedicated themselves to creating a new form of literature which combined elements of the legend with elements of the short story” (32). Este grupo es el de los colonialistas. Morales explica que con “el inicio del modernismo puede marcarse un pequeño auge del cuento fantástico o de estética afín (maravilloso, milagroso, simbólico, onírico, de fantasía)” (xxvii), pero que tras dicho periodo, con la venida de la Revolución mexicana y la crisis social del momento se privilegió la literatura de corte social (xxix). Trujillo Muñoz califica a dicha narrativa mexicana como una de “un realismo exacerbado” (Confines 75). No obstante, agrega Morales, la literatura de fantasía y de lo fantástico encontró dos vías para continuar creciendo en las letras de esta nación. Por un lado todavía existían escritores fieles a los ideales del modernismo “y movimientos anteriores”, y cuyas obras estaban ceñidas por “las drogas, la locura, el esoterismo y lo maravilloso” (xxx). Francisco Rojas González y los colonialistas, tales como Manuel Romero de Terreros, Artemio de Valle Arizpe o Luis González Obregón, “emprenden la construcción de una edad heroica, romántica y tradicional ubicada durante el Virreinato de la Nueva España y [consiguen] colocar al

---

<sup>5</sup> La clásica leyenda de la Llorona es un perfecto ejemplo. Se trata de la historia de una mujer fantasma que aúlla “¡Ay mis hijos! lastimeramente, en especial en las noches de tormenta, y suele vestirse de blanco. Es de una de las más antiguas historias de México y ha sido escrita por Ramón Rodríguez Rivera en 1883, Luis González Obregón en 1922 y el Doctor Atl en 1941 (Larson 22). Su popularidad también la ha llevado a la esfera musical, el grupo mexicano de rock Caifanes alude a ella en su canción “La Llorona” de su álbum El nervio del volcán (1994).

<sup>6</sup> Recuérdese que la Revolución mexicana tiene lugar en 1910 y luego es seguida por la guerra de los cristeros, que va de 1926 a 1929, pero ya venía gestándose desde años antes. En esta época, además, tiene lugar la primera guerra mundial.

cuento de temática sobrenatural en una posición de valoración y aprecio popular como no se ha logrado en otra época o corriente de la literatura mexicana” (xxx). Por el otro lado está la narrativa que se aparta “de las modalidades convencionales del relato y se [acerca] a expresiones vinculadas con las vanguardias literarias” (xxxi). Algunos de los autores que se deciden por tal vía son: Bernardo Ortiz de Montellanos, Arqueles Vela y Alfonso Reyes (xxxi).

Al mismo tiempo, apunta Larson, en esta tercera fase se emplean la leyenda y mitología cristianas para crear obras de carácter satírico, irónico y humorista (33), aunque, ha de aclararse, no faltan algunas narraciones que hacen uso de los mitos autóctonos. Se crean, además, historias en las que objetos inanimados cobran vida (38), se hacen personificaciones “of abstract qualities and ideas” (39), se habla del “human desire to prolong life . . . in tales of men bargaining with Death or . . . supernatural forces invoked through witchcraft” (40), se retoman “familiar stories and motifs from classical or popular tradition” (42) y la fantasía se hace presente para entretener al lector (50). Al final de esta etapa, la segunda guerra mundial refuerza el favor por la literatura que trata acerca de la realidad social (47), pero aun así la fantasía y lo fantástico siguen haciendo acto de presencia en las letras mexicanas. Ha de notarse que con la destrucción de Hiroshima y Nagasaki y el fin de esta guerra, el subgénero de la ciencia-ficción toma un nuevo cariz: los extraterrestres ya no son tan sólo monstruos ávidos de sangre y carne, ahora también los hay superiores a la raza humana, “both technologically and morally” (57). Esta perspectiva negativa ante la corrupta ética de los individuos de una época moderna ya se deja ver, pese a esto, años antes. Eduardo Urzáiz Rodríguez escribe la segunda novela mexicana de ciencia-ficción, Eugenia, esbozo novelesco de costumbres futuras (1919), en la cual se describe una sociedad distópica en la que el estado controla a su población de manera férrea y absoluta. Trece años más tarde, Aldous Huxley escribiría una novela semejante: Brave New World (1932). La primera novela de ciencia-

ficción mexicana, Querens (1890), de Pedro Castera también pertenece a esta etapa<sup>7</sup>. Por nombrar tan sólo unos cuantos autores de esta fase, además de los ya mencionados, recuérdese a: Bernardo Couto Castillo, Vicente Riva Palacio, Justo Sierra, José María Roa Bárcena, Raúl Ortiz Ávila, Julio Torri, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, el Doctor Atl (Gerardo Murillo) y Diego Cañedo (Guillermo Zárraga).

### 1.2.2 – Cuarta etapa

En la cuarta etapa de la literatura de fantasía y de lo fantástico se explora ya no sólo la realidad material inmediata, explica Larson, sino el mundo interno del ser humano, el cual “is now accepted as being no less ‘real’ than the world of actions” (66). De esta manera, la sensibilidad “of the creative artist and his intuition enable him to anticipate the psychologist and psychiatrist in the accurate depiction of man’s hidden needs and anxieties” (66)<sup>8</sup>. Surgen así textos en los cuales la fantasía y lo fantástico se traman junto con la locura, traumas psicológicos, sentimientos, recuerdos, percepciones, sueños, alucinaciones, miedos y deseos. Larson hace ver que esos elementos se plasman como los temas centrales de dichas narraciones o tienen un lugar primordial en ellas (66-68). Tres autores que ejemplifican esto eminentemente son Amparo Dávila, Salvador Elizondo y Francisco Tario.

Es en esta fase, al tratar de reflejar o expresar los antedichos elementos y aquello guardado en el inconsciente, en la que el surrealismo emerge con más ímpetu. El autor busca “a clear awareness of the world” a través del poder creativo de la imaginación, pero por medio de las herramientas que este subgénero le proporciona, y son, así pues, las emociones las que le sirven al

---

<sup>7</sup> Larson considera que Eugenia es la primera novela de ciencia-ficción mexicana; no obstante, tanto Fernández Delgado (“Panorama”) como López Castro (56) concuerdan en que dicho lugar se le debe de otorgar a Querens.

<sup>8</sup> Recuerda Larson la famosa frase de Sigmund Freud al respecto: “‘The poets and philosophers before me discovered the unconscious. What I discovered was the scientific method by which the unconscious can be studied’” (cit. en Larson 66).

lector para comprender una obra surrealista (71). También se tratan temas de índole social, política, filosófica y religiosa, pero esto se hace a través de símbolos que lleven la complejidad emocional del autor y, por ende, su evidente subjetividad “to the conscious level of reality” (88). El artista es capaz, entonces, de involucrarse con su sociedad y sus problemas, pero conservando su propia ideología y libertad de expresión. Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Eugenio Trueba y Juan José Arreola son algunos de los escritores que sobresalen en esta vena literaria. En 1964 Alejandro Jodorowski y René Rebetez, chileno el primero y colombiano el segundo, fundan la revista Crononauta, en la cual a más de autores extranjeros hay algunos mexicanos. Añádase que en esta cuarta fase también se hace manifiesta la presencia del realismo maravilloso, mágico, en las letras mexicanas. Autores de la talla de Carlos Fuentes o Elena Garro incursionan en los terrenos del realismo mágico y escriben textos de esta corriente literaria, perteneciente al género de lo fantástico y que, como ya se ha visto, se coloca en la frontera entre éste y la fantasía. A finales de esta etapa, en 1983, Antonio Ortiz publica “La tía Panchita” en la revista Ciencia y Desarrollo, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Tras esto, surge el Primer Concurso Nacional de Cuento de Ciencia Ficción “Puebla” en 1984, y se publica el relato ganador – “La pequeña guerra” (1984) de Mauricio-José Schwarz – en dicha revista, cuyo prestigio nacional fomenta la producción de esta clase de literatura en las letras mexicanas (Fernández Delgado, Visiones 11). A los autores de esta etapa ya mencionados, también se deben de añadir: Raquel Banda Farfán, Carlos Olvera, Guadalupe Dueñas, Alfredo Cardona Peña, María Elvira Bermúdez, Juan Rulfo y José Emilio Pacheco.

### 1.2.3 – Quinta etapa

La quinta y última fase de la literatura de fantasía y de lo fantástico en las letras mexicanas es reciente y, por lo mismo, no existe ninguna investigación mayor que la estudie en profundidad, excepto en lo que concierne al subgénero de la ciencia-ficción, el cual parece gozar de una mayor popularidad entre los autores mexicanos de este periodo. Tal cual ya he dicho en mi trabajo anteriormente citado, “Trayectoria de la literatura de fantasía y la ciencia-ficción en México”, en mi investigación al respecto he encontrado que en las dos últimas décadas del siglo XX se traducen al español un gran número de obras de fantasía y de lo fantástico escritas por autores de otras nacionalidades. Ediciones Martínez Roca, Ediciones Minotauro, Miraguano Ediciones, y la Editorial Timun Mas son algunas de las casas editoras que lanzan colecciones de esta clase de literatura para un público hispanohablante (51). No obstante, en la década del noventa se publican más obras de varios autores mexicanos, surge la AMCYF en 1992 – cuyo primer presidente fue Federico Schaffler (López Castro 143) – y en “1995, la AMCYF . . . celebra su primera convención nacional, al mismo tiempo que los premios ‘Kalpa’ de ciencia ficción van consolidándose a partir de la segunda mitad de los años noventa” (Trujillo Muñoz, Confines 244). Poco después, en 1998, H. Pascal funda el Círculo Independiente de Ciencia Ficción y Fantasía (CIFF) (Fernández Delgado, “Panorama”). También se organizan festivales y se busca promover la literatura de fantasía y de lo fantástico a través de la publicación de novelas y cuentos escritos por autores mexicanos (Barajas-Garrido 51). Emergen, además, antologías, revistas y fanzines especializados en esta clase de literatura. Algunos de estos son: Más allá de lo imaginado, El futuro en llamas o Los mapas del caos. En la última década del siglo XX en México se escriben más relatos de ciberpunk, corriente que se inscribe dentro del subgénero de la ciencia-ficción, y, así, en 1993 Gerardo Horacio Porcayo Villalobos publica en 1993 La primera calle de la soledad, la

primera, o una de las primeras, novela del ciberpunk de dicha nación. Este impulso ha seguido vigente durante la primera década del siglo XXI, ya que se han seguido publicando textos de escritores mexicanos pertenecientes tanto a la fantasía como a lo fantástico.

La fantasía y lo fantástico, pues, han dejado su huella en las letras mexicanas y continúan creciendo actualmente. El número de escritores que cultivan esta clase de literatura ha aumentado, así como el interés del público mexicano por la misma. Este incremento también se debe a la publicación de obras de fantasía y de lo fantástico de autores foráneos. En Occidente – ¿también en Oriente? –, la serie de Harry Potter, por ejemplo, ha acercado a muchas personas a la lectura, y México no ha sido una excepción. El gusto por la fantasía y lo fantástico en dicho país en esta última fase ha hecho que, por ejemplo, en la Universidad Iberoamericana Jorge Cubría, escritor de esta clase de literatura, impartiera “en la década de 1990 un curso sobre ciencia ficción” (Fernández Delgado, “Panorama”). Además, en la Universidad del Claustro de Sor Juana se enseña un diplomado, coordinado por Ricardo Bernal, sobre esta clase de literatura: “Literatura fantástica y ciencia ficción”. En un principio, esta institución lo ofreció como un curso, impartándolo por vez primera en 1992, pero en 2000 se transformó en un diplomado que sigue vigente hasta hoy día y se impartirá nuevamente a inicios de 2012. Este interés por la fantasía y lo fantástico también se aprecia en la producción cinematográfica de esta nación. Un ejemplo es Brijes (2010), dirigida por Benito Fernández y escrita por Luis Antonio Ávalos – ambos mexicanos –, una película de maravilla-ficción fantástica y maravilla-ficción de fantasía de dibujos animados que retoma algunos aspectos de las tradiciones indígenas, aztecas, de dicho país. Además de los ya mencionados, algunos otros de los autores mexicanos pertenecientes a esta última etapa son: Verónica Murguía, Emiliano González, Blanca Martínez<sup>9</sup>, Elisa Carlos, H. Pascal, Hugo Hiriart,

---

<sup>9</sup> Esta autora nació en Barcelona, pero debido a su larga estadía en México se le considera como una autora mexicana de esta clase de literatura.

Alberto Chimal, Olga Fresnillo, Cecilia Eudave, Gerardo Piña, Pablo Soler Frost, Adriana Díaz Enciso, José Luis Zárate Herrera, Gerardo Sifuentes, Gabriel Trujillo Muñoz, Ricardo Bernal y Carlos Fuentes.

Esta trayectoria de la fantasía y de lo fantástico en las letras mexicanas contribuirá a situar y comprender más cabalmente el corpus del presente trabajo, que he de considerar a continuación.

## 2. Corpus de la presente tesis

It seemed to him that he had stepped through a high window  
that looked on a vanished world.  
A light was upon it for which his language had no name.  
– J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*

La selección de mi corpus obedece, primordialmente, a dos criterios: a) la ilustración de la genología aquí propuesta a través de obras de fantasía y de lo fantástico de autores mexicanos, que pertenezcan a uno, o más, de los subgéneros de esta clase de literatura; b) la presencia – y en ocasiones la ausencia – en dichas obras de los arquetipos del héroe, el protagonista, el antagonista, el sabio y el monstruo, los cuales son elementos clave en la producción internacional de fantasía y de lo fantástico. Estos cinco sean tal vez los más empleados en esta clase de literatura. Es, pues, apropiado ilustrar la nueva genología por medio de un análisis que los tome en consideración. A lo anterior se suma el hecho de que, al ser las obras del corpus de carácter literario, la presencia o ausencia de estos cinco arquetipos tiene una profunda relevancia para la expresión de la visión del mundo o postura ideológica de los textos respectivos, ya que cooperan centralmente con los elementos narrativos de la obra, así como con el género y subgénero de la misma, para la expresión de la postura ideológica de la voz autorial, los narradores o los personajes. Asimismo, dichos arquetipos no sólo vinculan a los textos del corpus entre sí, sino son también componentes

de la literatura universal cuya historia se remonta hasta los inicios mismos de la humanidad, y un punto de anclaje y de conexión, a nivel estructural, con, literalmente, miles – ¿tal vez millones? – de otros textos en los que también aparecen. Estos arquetipos hablan de algunos de los aspectos más íntimos del ser humano, de los deseos y temores que surgen en su interior y encuentran expresión a través del arte. Prestarles atención, pues, es una exploración que lleva al centro mismo de lo que significa ser un individuo, un ente con capacidad de percepción, cognición, reflexión e inteligencia emocional, así como dotado de la posibilidad de manifestar sus niveles espirituales y materiales por medio de la creación.

Las novelas y cuentos escogidos, pues, son: “El castillo de lo inconsciente” (c.1900-1919) de Amado Nervo, “Chac Mool” (1954) de Carlos Fuentes, “Bastión de oscuridad” (1991) de Gerardo Horacio Porcayo Villalobos, El Club de la Salamandra (1998) de Jaime Alfonso Martínez Sandoval y El fuego verde (1999) de Verónica Murguía. Las dos novelas pertenecen a la última etapa de la trayectoria de la fantasía y lo fantástico en la literatura mexicana, los cuentos de Fuentes y Porcayo Villalobos a la cuarta, y el de Nervo a la tercera. Es así, entonces, que se puede tener una visión representativa de esta clase de literatura, en las letras mexicanas, así como del funcionamiento narrativo de cada uno de los arquetipos en cuestión, en sus tres fases más productivas que ocurren en el siglo XX. Y se da una muestra de la manera en la que estos arquetipos han hecho su aparición en la literatura de fantasía y de lo fantástico de México a través de los años. A continuación mencionaré sucintamente la relevancia de cada uno de los autores elegidos a la literatura mexicana, para después introducir temáticamente cada relato mediante un resumen de los mismos.

## 2.1 – Amado Nervo: “El castillo de lo inconsciente”

Amado Nervo (1870-1919) es una de las figuras emblemáticas de las letras mexicanas, su talento y sus obras son bien conocidos nacional e internacionalmente. Tanto así, que ahora existe el Premio Nacional de poesía Amado Nervo. Además de poesía también escribió prosa, y varios de sus numerosos relatos son narraciones en las que florece la fantasía y lo fantástico. El cuento elegido para el presente trabajo, pues, representa esta veta de la cual el escritor se nutrió para darles forma y contenido a algunas de sus creaciones artísticas.

Este cuento se inicia con una descripción del castillo y el terreno a sus alrededores. Es una tierra áspera, llena de abismos, desolada y cuya única vegetación son espinos; sus piedras más parecen colmillos que granito. Una enorme roca se alza junto a una montaña y entre ambas formaciones corren las caudalosas aguas de un río que se precipita hacia el fondo de esa tierra. En la cumbre del peñasco se alza este castillo, en cuyo iluminado interior habita una paz total. Tan sólo los individuos heroicos son capaces de ascender allí, deja en claro el narrador-protagonista de la historia (cuyo nombre nunca se conoce), aquellos quienes están dispuestos a sufrir lo que pocos pueden sobrellevar. Es un viaje al interior del innombrado protagonista mismo, que desemboca en un cosmos diferente del conocido por él – así como por la persona lectora – y que lo lleva, tras inconmensurables esfuerzos y sufrimientos, hasta la puerta del castillo de lo inconsciente. Llega a ella una vez ha vencido varios obstáculos y sin haber caído en el torrente del río que, cual “dragón retorcido y furioso”, pareciera estar presto a devorarlo en su poderosa corriente (232).

En el portal del castillo le abre la puerta un sabio que lo interroga y le advierte sobre las consecuencias de entrar a dicho lugar: el olvido absoluto de sí mismo y de todos sus recuerdos, una fusión total con la existencia en la que su individualidad se extinguirá por completo. El héroe

vacila y es incapaz de ingresar a dicha morada, regresando abatido y vencido al “Hosco Valle del Pensamiento y del Dolor” (234).

## 2.2 – Carlos Fuentes: “Chac Mool”

Al igual que Neruo, Carlos Fuentes (1928-presente) también es uno de los grandes escritores mexicanos. Su producción literaria ha sido ampliamente reconocida a nivel nacional e internacional; algunas de sus obras, tales como Aura, son ya clásicos en las letras de esta nación. Ha enseñado, entre otras universidades, en las de Harvard y Cambridge (Inglaterra), y se le han otorgado inúmeros doctorados honoris causa – por las universidades de Harvard, Cambridge, Essex, la UNAM, etc. Entre los premios que ha recibido se encuentran el Rómulo Gallegos (México, 1977), el Nacional de Literatura (México, 1984), el Miguel de Cervantes (España, 1987), el Príncipe de Asturias de las Letras (España, 1994), el Galileo 2000 (Italia, 2005).

En las primeras páginas del relato, un narrador anónimo amigo de Filiberto<sup>10</sup>, protagonista del cuento, va a recoger el cuerpo de éste, quien se ha ahogado en Acapulco, en Playa de Hornos, y a su regreso al Distrito Federal (D.F.) lee un cuaderno en donde el muerto ha escrito una especie de diario íntimo. En él Filiberto da cuenta de su gusto por coleccionar “estatuillas, ídolos, cacharros” y de su compra de un Chac Mool en la Lagunilla, un mercado en el D.F. (14). Narra una serie de accidentados incidentes relacionados con el agua, que amenazan con inundar su casa, y describe algunos problemas que encuentra en su trabajo. Relata también cómo poco a poco el Chac Mool empieza a cobrar vida. Se cree enloquecer, pero continúa narrando su sorpresa al darse cuenta del proceso de vuelta a la vida de la estatua, así como su paulatino sometimiento a los deseos del Chac Mool.

---

<sup>10</sup> Puede pensarse que se trata de Pepe, amistad de Filiberto quien le hace saber de la existencia de la estatua del Chac Mool que está siendo vendida en la Lagunilla, pero bien podría tratarse de otro amigo suyo cuyo nombre queda en el anonimato. Esto no se especifica en el texto.

Conforme la estatua va tomando posesión de la casa de Filiberto y de su libertad, éste confiesa su decisión de abandonar al monstruo con el que cohabita y que parece tener cierto dominio sobre las lluvias, pero que en la época seca del año da la apariencia de envejecer y, tal vez, retornar a volverse de piedra. La huída del protagonista es la última anotación en su diario. Cuando su amigo – quien atribuye el relato de Filiberto a una crisis mental – llega a su morada, le abre la puerta un hombre canoso y con arrugas, “cuyo aspecto no podía ser más repulsivo” (27), quien le ordena lleven el cadáver al sótano de la casa, el seno en donde este monstruo había cobrado vida.

### **2.3 – Gerardo Horacio Porcayo Villalobos: “Bastión de oscuridad”**

Además de haber escrito, cual ya se ha dicho en 1.2 de este capítulo, la primera o una de las primeras novelas del ciberpunk mexicano, Gerardo H. Porcayo Villalobos (1966-presente) es un escritor que se ha abocado a literatura de fantasía y lo fantástico, con un marcado gusto por el subgénero de la ciencia-ficción. Se ha dedicado tenazmente a la promoción de esta clase de literatura. Prueba de esto es el trabajo que ha realizado como director del fanzine virtual La langosta se ha posado y editor del fanzine Azoth, compilador de las antologías Silicio en la memoria, Los mapas del caos y El hombre en las dos puertas, así como director y editor del blogzine La langosta se ha posteado. Ha sido ganador de los premios Puebla (México, 1993), Kalpa (México, 1993), Axón Electrónico Primordial (Argentina, 1992), Más Allá (Argentina, 1994) y Sizigias (México, 2002 y 2004).

La narradora-protagonista de este relato, Ariadna, se encuentra envuelta en la claridad lunar en el momento en el que empieza su historia; anuncia la derrota que los pobladores de un feudo han sufrido a causa de una horda de vampiros y unas criaturas humanoides, llamadas man-

drágoras por el viejo brujo Paladur debido a su naturaleza híbrida planta-humano. Confiesa ella que fue Leval, su hermano ahora muerto, quien sin quererlo trajo la desgracia sobre su señorío. El heredero había vuelto de las Cruzadas con una prenda: una pálida y hermosa mujer. Sin embargo, su padre, al enterarse de su matrimonio ya consumado con una plebeya, los había expulsado de sus tierras.

Ariadna da cuenta de cómo los humanos batallan contra las mandrágoras con ahínco, pero éstas son poderosas e innumerables. Es evidente quién está ganando la guerra. Todos los esfuerzos de los soldados, los aldeanos y Paladur, maestro de Ariadna, resultan vanos. Cada día perecen más personas. Ni uno sólo de los mensajeros que se han enviado pidiendo ayuda a otros señores feudales ha regresado. La desesperación se adueña de los últimos pobladores, quienes abandonan sus creencias cristianas en espera de que las paganas surjan efecto, los salven de la inminente desgracia.

Los días pasan y, trece después de que partiera el último correo, llega una comitiva de soldados. Son recibidos con euforia, pese a las advertencias del viejo mago, y se prepara un festín con las pocas reservas que quedan. Lord Kinoc y el padre de Ariadna establecen una alianza entre sus pueblos. La sellan con su sangre, superponiendo sus manos heridas. Una vez consumado el pacto se abren las puertas de la sala y entra Leval, renovado, sin cicatrices, sus cabellos antes rubios ahora blancos. Los pálidos seguidores de Lord Kinoc desenvainan sus aceros y una hueste de mandrágoras se infiltra desde las sombras. Leval ya no es humano. El verdadero tratado es entre los vampiros y las mandrágoras, entre Lord Kinoc y Leval, quien toma a Paladur, muerde su cuello y lo suelta al terminar de hurtarle su sangre. Finalmente, el líder de sus enemigos toma a Ariadna y hunde sus colmillos en el cuello de la protagonista-narradora, matando su

humanidad y convirtiéndola también en una vampira. Ella sólo puede recordar a Paladur y hacerse consciente de lo acontecido.

#### **2.4 – Jaime Alfonso Martínez Sandoval: El Club de la Salamandra**

Jaime Alfonso Martínez Sandoval (1972-presente), más conocido como Jaime Alfonso Sandoval, se ha especializado en la literatura juvenil e infantil. Este interés lo llevó a trabajar en la editorial Harcourt Brace como corrector y colaborador de libros para niños, así como contribuyente para el periódico Reforma en el semanario “Gente Chiquita”. Con su novela escogida para la presente tesis, que también ha sido traducida al holandés, ha ganado el premio Gran Angular (México, 1997). Años después, en 2002, volvió a obtener este mismo galardón con República Mutante (2002), traducida al francés como Un oasis dans le Pacifique. Otros premios que se le han otorgado han sido el FILIJ de cuento para niños (México, 1998), el Castillo de la Lectura (México, 2001), así como el Barco de Vapor (México, 2006).

“Sólo hay dos trabajos extremadamente peligrosos en el mundo: domador de serpientes e investigador científico” (7). Con dichas líneas el narrador-protagonista de esta historia se dirige al lector por primera vez, para, acto seguido, hacerle saber que sus aventuras científicas lo han llevado a que unos pescadores lo encuentren flotando a mitad del océano Pacífico, con el cuerpo casi destrozado y enmarañado en sus redes. Él es Rudolph Green, un joven de quince años, huérfano a los siete, hijo de un científico norteamericano y una cocinera ruso-polaca, que se dedicó a las lenguas, la ciencia y la cocina desde pequeño. Trabaja como traductor en la universidad de Port Moresby en Papúa-Nueva Guinea y es así que recibe la llamada de un periódico local para descifrar un mensaje que se descubrió dentro de una lata de tomates. Rudolph descifra la nota, escrita en italiano, y se dirige a Italia debido a que la misiva contiene la clave de la ubicación de

un tomo en una librería en Roma, así como un mapa de dicho sitio. Una vez en esta ciudad se percata que las batallas han cambiado un poco la geografía de la polis – la historia tiene lugar tras la caótica segunda guerra mundial y los varios combates que tomaron lugar antes de ésta –, pero, pese a todo, logra hallar la librería a la que hace referencia la nota, así como el libro por el cual ha vendido todas sus pertenencias y gastado sus ahorros para pagar su peaje hasta dicho sitio. El título de la obra que ha rastreado es: Historia general de la ovología terrestre. En sus páginas el protagonista aprende que la Tierra es en realidad un huevo cósmico en cuyo centro duerme una “criatura del orden de los urodelos y de las familias hinóbidos o critobránquidos” capaz de “ser inmune al fuego y al calor extremo” (29-30).

Los propietarios de la Librería La Salamandra, Salvatore Vezza y Genonvevo Albani, los gemelos Mariano y Marino Lulli, y Graziella Cavalli, una hermosa joven con una aguda inteligencia, se hacen amigos de Rudolph. Ellos lo toman bajo su tutela y le enseñan los secretos de la anticiencia, es decir, el cuerpo de ciencias alternativas a la ciencia tradicional. Le confían sus saberes y le advierten que deben de ocultarse para sobrevivir; los otros – los científicos normales – no sólo han buscado desacreditarlos ante el público en general sino que también los persiguen y encierran. Sin embargo, ahora que la nota de la lata ha sido descubierta la situación podría cambiar, se demostraría la veracidad de la anticiencia. Emocionados, le explican que el mensaje ha sido enviado por Udolfo y Valeria Cavalli, padres de Graziella, quienes están en las profundidades del océano y esperan ser rescatados. Su propósito, añaden, acabar con el monstruo que habitaba en el centro del planeta y cuyo nacimiento hubiera acabado con la humanidad, ha sido exitoso. Así pues, el protagonista y sus nuevas amistades deciden construir un submarino y aventurarse hacia el fondo del mar exactamente en el mismo lugar en donde la pareja lo hiciera años antes.

Tras gran cantidad de infructuosas misivas a los diferentes institutos anticientíficos del mundo, los miembros del de Roma se dan cuenta de que carecen de fondos para su empresa. Empiezan, pues, a buscar dinero por su cuenta, pero su centro de investigaciones es descubierto por los otros, al mando de Thomas Hillinger, e incendiado. Sin embargo, Rudolph y sus amigos escapan a París, en donde esperan ser apoyados en su misión. De esta manera, el protagonista se vuelve un anticientífico en ciernes.

Una vez en Francia se dan cuenta de que el centro anticientífico de París ha sido saqueado. Tan sólo le sobrevive Bianca Rosa Savacedo, oriunda de Brasil y presidenta de dicho instituto, quien se les une. Desamparados, quebrados y sin medio alguno para rescatar a los Cavalli, este grupo acoge con inmensa alegría los avances amorosos y propuesta de matrimonio que un duque, Pippo Ceveraux, le hace a Graziella. Únicamente el joven héroe recibe esta noticia con tristeza y enojo puesto que está enamorado de ella, a quien la idea de casarse con el tonto duque no le atrae en lo más mínimo, pero que la acepta con tal de usar la fortuna del atolondrado Pippo para rescatar a sus padres. De esta manera, todos se embarcan hacia Nueva Guinea y construyen el Nemo II, la nave ovológica que salvará a los padres de la joven. Los planes de los anticientíficos, no obstante, casi se ven ofuscados por el doctor Hillinger, quien, gracias a una traición por parte de Bianca, los ha seguido todo el camino y junto con sus hombres intenta impedir que sumerjan el Nemo II. En la trifulca, Hillinger y Bianca penetran en la nave y ésta se hunde en los abismos marítimos con ambos a bordo. Los hombres del doctor huyen y Rudolph y sus colegas tratan de guiar, pero sin éxito, a los tripulantes del submarino hasta el fondo del mar.

Pese a las dificultades, los anticientíficos no se dan por vencidos y construyen el Nemo III, en el cual abordan Rudolph, Graziella, Pippo y Salvatore. En su viaje a las profundidades marinas llegan al fondo del mar y ahí se estrellan dentro de una burbuja de aire que se ha forma-

do en el suelo oceánico. En dicho mundo submarino se topan con una serie de monstruos, tales como plantas cazadoras, un cetáceo prehistórico y su enorme huevo, así como estrellas de mar y gusanos limpiadores enormes. En dicho sitio el protagonista y Pippo se separan de Graziella y Salvatore cuando los dos primeros son incapaces de cruzar un pasadizo de aire que se abre a intervalos entre dos burbujas. Es así, entonces, que ambos jóvenes se reencuentran con Hillinger y Bianca, quienes han corrido con la misma suerte que el héroe y sus aliados. Éste y Pippo deciden unir fuerzas con ellos y juntos llegan hasta la ciudad de la anticiencia, pero en el camino el doctor les explica que los anticientíficos están locos, sus fundadores han sido pacientes de un sanatorio mental del poblado de Lesh, en Albania, y él se ha dedicado a seguirles la pista, contratado por el Instituto psiquiátrico de Berlín, con el fin de mandarlos ahí para su sanación. Al llegar a la urbe de los anticientíficos se encuentran con los descendientes de una expedición de treinta estudiantes belgas que, dirigidos cincuenta años antes por Jean-Michel Menoux, habían descendido al abismo marino con la misma intención con la que lo habían hecho los Cavalli. Los ciudadanos de dicha población los reciben con agrado y se organiza una expedición para rescatar a Graziella y Salvatore. Los encuentran, pero con ellos también están Genovevo y los gemelos Lulli, quienes a su vez han construido el Nemo IV y se han lanzado tras sus amigos. Una vez juntos todos se percatan que la gruta en donde se hallan es en realidad una anémona gigantesca, colosal a tal medida que cuando los engulle en su estómago éstos ven caer de una de tantas gargantas ciclópicas un pequeño cachalote. Aprovechando, así, la abertura de una de tales faringes escalan hacia el exterior de la bestia y ésta termina por vomitarlos.

Tras esta aventura regresan a la ciudad y Graziella se entera de que sus padres son los fundadores de la polis de la anticiencia, pero han muerto en un accidente en el campo de los géiseres mientras enviaban mensajes a la superficie del océano. Sin embargo, al arribar a dicha po-

blación la encuentran en un caos total. Hillinger ha intentado sanar a los descendientes de los anticientíficos, pero su plan ha fracasado y se ha acuartelado en la biblioteca del lugar. Después de negociar con ellos, el doctor asegura su escape gracias a un cilindro metálico que él mismo ha construido con los restos del Nemo I y el Nemo III y que propulsa hacia la superficie al colocarlo en uno de los géiseres del campo no muy alejado de la urbe. Rudolph no puede ni decirle a su amada que todas sus creencias son erróneas, ni arrebatarse el paraíso que ha hallado, así pues, decide marcharse junto con Hillinger, quien planea comunicar al resto del mundo la existencia de la ciudad de la anticiencia. No obstante, el héroe de la novela protege a sus amigos y hace que los medios masivos de comunicación piensen que Hillinger ha enloquecido. Nadie le cree y los anticientíficos son libres para vivir de acuerdo a su propia visión del mundo. El último mensaje que se descubre tiempo después dentro de otra lata de tomate es uno de amor.

## **2.5 – Verónica Murguía: El fuego verde**

Elogiada como escritora por el mismo Fuentes, Verónica Murguía (1960-presente) se ha especializado en literatura infantil, escribiendo varias historias en las que misteriosos elementos de fantasía asoman su faz. Su dedicación a la promoción de esta clase de literatura la llevó a ser profesora de literatura para niños en la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Su novela aquí elegida también ha sido traducida al alemán (Das grüne Feuer) y fue publicada en el 2002. Otra obra suya, Auliya (1997), para un público adulto, ha sido publicada en México, España, Portugal y Alemania. Esta autora ha obtenido el Premio Nacional de Cuento para Niños Juan de la Cabada (México, 1990) y en 1993 fue becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

Esta novela se abre con una descripción del enorme y antiguo bosque de Brocelandia, de la belleza y misterio ocultos en su follaje, del reverente temor que las personas le tienen a éste y a sus criaturas, así como del balance entre los seres de la foresta y los hombres y mujeres: “Los humanos habitaban el día y los Señores del Bosque la noche” (5). Sin embargo, existen algunos individuos que tienen trato con los entes de la espesura: los magos y los cuenteros. Los primeros poseen su sabiduría arcana y su hechicería, los segundos el don de la escritura y el conocimiento de las leyendas y los relatos.

La heroína de esta historia, Luned, es una de estas personas especiales: “Luned no temía a la oscuridad porque era una cuentera” (8). Pero ella no es cualquier cuentera, ya desde su infancia ella era la “niña del bosque” (8). Así pues, en las páginas de este relato se narra el desarrollo de Luned, su maduración y transformación en una cuentera. Cuando es niña, mientras su familia duerme en el resguardo de la aldea, Luned se escabulle descalza entre árboles y malezas – que la desaliñan por completo, dándole un aspecto bárbaro – para internarse en la oscuridad del bosque nocturno. Se vuelve parte de ese universo en donde los árboles reinan y los animales son libres; aprende a convivir con ellos y se vuelve una criatura más de la salvaje montaña. Ella sabe leer los charcos de orina y los restos de excremento de las bestias, sus mechones de pelo prendados a las ramas de los arbustos y las plumas caídas de los nidos, las hojas de las plantas y las setas junto a las raíces de los árboles. Sus maestros de natación son las ranas; en la noche aúlla en unísono al lado del lobo. Su mejor amigo es un abeto. Conforme pasa el tiempo ella va fortaleciéndose, perfeccionando sus conocimientos de la foresta y aprendiendo acerca de los peligros que acechan en este reino. En su pueblo, Luned traba buena amistad con Fedelm, la curandera, para la que recolecta hierbas medicinales y quien le narra leyendas.

Un buen día Luned, ahora una adolescente de catorce años, encuentra en el camino a Demne, un cuentero. Éste le canta y ella le habla acerca del bosque. Llegan juntos a la aldea y es día de fiesta. Todo el pueblo se alegra con la llegada del viajero, quien les relata leyendas e historias hasta el amanecer. Al ver el interés de la muchacha por los cuentos, Demne le ofrece enseñarle su oficio en Corberic, su ciudad de origen. Ella acepta y, tras hablar él con sus padres, el cuentero y la adolescente del bosque emprenden la marcha hacia esta urbe. En el camino se conocen más y se enamoran, pero ninguno expresa sus sentimientos. Él por cortesía, ella porque no acierta a comprender qué es lo que le agita el corazón. En la polis, no obstante, el sueño se trueca en una pesadilla para Luned, a quien le aterran las murallas que alejan al bosque de la gente, a quien le afronta la violencia en las calles, la pedantería y orgullo de los ricos y poderosos, la miseria de los pobres, los enfermos y los ancianos. Únicamente encuentra sosiego en la enseñanza de la escritura de las runas, en los relatos que le narran Demne y Efra, padre del cuentero, así como en su compañía. Con el correr del tiempo hace un amigo: Cai, el albañil. Poco a poco empieza a adaptarse a la pequeña metrópoli, pero su inocencia es destazada día a día. Bajo las frondas, Luned “había sido como una hermosa fiera, que dormía con el cuerpo suelto y laxo” (65); en cambio, en Corberic, pasa las noches con los puños crispados sobre el pecho. Transcurren los meses y aprende a escribir y narrar historias, pero no le agrada su vida en la ciudad y, tras escuchar de labios de varias mujeres truculentas anécdotas de amoríos y engaños, reprime sus sentimientos por el cuentero.

Es sólo cuestión de tiempo antes de que Luned se quiebre. El momento llega cuando a Cai le da lepra y es exiliado de Corberic. La muchacha va a buscarlo al campo para decirle que busque un círculo de flores rojas, entre en él y, así, obtenga acceso al reino de las hadas, en donde podrá vivir para siempre y su enfermedad será detenida. Unos días después, ya cercano el

otoño, ella escucha la matanza de los cerdos que se hace cada año en Corberic en esa época. Ya no puede más y le suplica a Demne que la devuelva a su pueblo, al bosque.

En el camino de vuelta Luned se interna entre los árboles en búsqueda de agua, pero se topa con un elfo en medio de un anillo de flores escarlatas. Con su brujería, éste la tienta susurrándole que el teúrgico fuego verde del país de las hadas disolverá la tristeza que la embarga; así, la seduce para que penetre en el ruedo bermellón y se la lleva al reino de las hadas, gobernado por la Fata Titania. Una vez ahí la adolescente, de ahora quince años, bajo el encantamiento del elfo, completamente enamorada de él, le pide a éste que le diga su nombre, mas el elfo se niega, sugiriéndole en cambio que lo llame Aliso. Luned cree haber escapado del dolor, haberlo dejado muy atrás en el mundo de los humanos; sin embargo, pronto se da cuenta de lo contrario. Aliso la abandona a orillas de un lago, alejándose caminando sobre las aguas. Ella intenta seguirlo, pero éstas la aprisionan, la hunden deseando llevársela al fondo. Recordando cuando nadaba con las ranas, la protagonista escapa, mas tan sólo logra llegar hasta la ribera, en donde llora su pena. A su lado se encuentra un monstruo, un afang, que también solloza. Él es el Tristifer, un hombre bajo un conjuro que lo ha transmutado en esa creatura y lo obliga a llorar todo el tiempo. La única manera de romper el sortilegio es hacerlo reír, pero, pese a sus esfuerzos, Luned es incapaz de romper el encanto. Ella hace uso, entonces, de sus habilidades de cuentera e inventa una historia en la que ella libera al Tristifer. Roto el embrujo, él, quien es el Señor del Lago, le regala un exquisito manto y un amuleto, con voluntad propia, para luego hacerla capaz de andar sobre las aguas y seguir a Aliso.

En su búsqueda del elfo, Luned encuentra a una añosa encina gigante que le estrecha las manos con sus ramas y hojas, y la acurruca con sus raíces, se comunica con la adolescente a través del tacto y la alimenta amorosamente con su luminosa miel vegetal, con el fuego verde hecho

savia. La melancolía de la muchacha se deshace por completo. Fortalecida, llena de agradecimiento, Luned prosigue su búsqueda. En esos bosques inmensos se tropieza con un sapo que habla y, a cambio de que ella le enseñe a escribir, le otorga una luciérnaga que la guiará hasta Aliso. También le da la oportunidad de ver su pasado. Se observa a sí misma de niña, constata el amor de Demne por ella, percibe la lejanía de Aliso. Siguiendo la luz del insecto, la protagonista halla a su amigo Cai, quien le advierte que no acepte comida preparada por los elfos pues de hacerlo quedará prisionera en ese lugar. Así pues, la urge para que regrese a su mundo. Las tierras de las hadas no son un lugar para los humanos, carecen de su calor, de su cariño e intensidad, y la inmortalidad se vuelve un lastre demasiado pesado. Enfurecida, Luned le ordena a la luciérnaga que la lleve a Aliso. De esta manera llega hasta la torre de la Fata Titania, en donde el objeto de su pasión es uno más de los invitados al banquete de la reina de esas tierras encantadas. El hogar de la emperatriz de las hadas está en una isla a mitad de un lago tan enorme que Luned lo confunde con el mar. Para arribar a la torre, pues, se embarca en un navío cuya proa de madera tiene forma de un torso de mujer con alas, pero no se trata de una escultura sino de una humana que se enamoró de un elfo, quien al cansarse de ella la incrustó en esa barca. La historia del barquero esclavizado no es diferente: él había sido un mago que se enamoró de la Fata Titania. Él le repite el consejo que Cai le ha dado antes, no debe comer ni beber nada mientras esté en ese lugar; sin embargo, añade que de ser así la Fata Titania está obligada a devolverla a su mundo de origen. Es la ley. Tras ver monstruos con deformidades, escuchar las historias del barquero y el mascarón de proa, así como observar el comportamiento de los asistentes a la fiesta de la Fata Titania, Luned se percata que los males de Corberic también los hay en ese sitio. Su decepción se torna absoluta cuando ve a su amado elfo. Éste la trata con desprecio y la deserta en el momento

que ella más lo necesita: un Gorra Roja quiere matarla para usar su sangre en el teñido de su gorra.

Una vez que Luned ha escapado de la amenaza de su atacante y se ha dado cuenta de que ella sólo ha sido un capricho para Aliso, le pide a la luciérnaga que la lleve ante Titania. Ella la está esperando y emplea toda su astucia para embaucar a Luned, hacerla quedarse en su reino. Pero la muchacha, ayudada por el talismán que le diera el Señor del Lago, resiste los embates del hada y le exige la regrese al cosmos de los mortales. Un fiero relámpago la devuelve a su mundo, en el que apenas han pasado unos momentos. Luned ha cambiado. Su largo pelo fue sacrificado para poder liberar al Señor del Lago del magismo que lo había hechizado, a lo largo de su antebrazo zigzaguea la herida que le hiciera el Gorra Roja con su cuchillo, y su corazón es más sabio, así como libre para amar a Demne. Feliz, se dirige hacia él.

## Capítulo V

# Análisis del corpus

### 1. Nota introductoria

Una canción no resuelve el hambre  
pero alimenta a veces más que el pan.  
– *Celtas Cortos. "Pasa el tiempo"*

Este quinto y último capítulo se dedica a la exploración de las obras de mi corpus. No pretende ser un estudio detallado de cada una de ellas sino, como se ha indicado en la introducción y en la segunda sección del cuarto capítulo: a) una ilustración de la manera en la que un texto literario se ubica dentro del continuum de la fantasía y de lo fantástico, así como de sus respectivos subgéneros, en la genología aquí propuesta; b) tratándose de narraciones *literarias*, postuladas como sistemas u organismos semiósicos centrados en la expresión de ideología o visión del mundo, en las cuales dicha expresión ideológica se realiza principalmente mediante ciertos recursos narrativos, ciertos arquetipos, e incluso a través de su género y subgénero específicos, mi indagación atenderá centralmente a dicha expresión. Debo advertir que, entre la abundante bibliografía sobre la obra de Nervo y Fuentes, y la más bien escasa sobre la obra de Porcayo Villalobos, Martínez Sandoval y Murguía, no he encontrado que se aborde su obra con el enfoque aquí aplicado. Me refiero al estudio del funcionamiento orgánico de los elementos narrativos, arquetípicos y genéricos (y éstos, conforme a la nueva genología aquí propuesta) para expresar ideología. Mi análisis, pues, deberá carecer, salvo por alguna excepción, de esta clase de referencias bibliográficas.

Situaré, en primer lugar, cada una de las obras de mi corpus dentro del continuum de la fantasía y de lo fantástico. Nótese que si bien esto pertenece naturalmente al análisis de los textos – y por tanto tendría su sitio adecuado dentro de tal análisis –, he decidido considerar este aspecto aparte para destacar la ubicación de cada texto dentro de dicho continuum. Posteriormente, procederé a examinar, en el orden cronológico de su aparición, las obras elegidas. Así pues, se estudian, en la siguiente distribución, los arquetipos del héroe, del protagonista, del antagonista, del sabio y del monstruo. Recuérdese que, como he indicado en la introducción, trataré los arquetipos del héroe y del protagonista al mismo tiempo debido a que este segundo arquetipo recae, en más de una ocasión, en el mismo personaje que encarna al héroe, y que, además, en dos de las historias del corpus el arquetipo del héroe se encuentra (significativamente) ausente.

## **2. Localización de los textos del corpus en el continuum genérico y subgenérico de la fantasía y lo fantástico**

There's a storm lamp on the table,  
throwing shadows to the gable  
and you swallow if you're able,  
on a storyteller's night.  
– *Magnum. "On a Storyteller's Night"*

### **2.1 – “El castillo de lo inconsciente”**

El cuento de Amado Nervo pertenece a la maravilla-ficción de fantasía. Pese a que el protagonista es oriundo de un mundo mimético del conocido por el lector, la historia se desarrolla en un universo distinto de dicho mundo. El personaje se halla en “la divina ciudad del Nirvana de que habla el Buda” (233). Ahí se le brinda la oportunidad de despojarse mágicamente, y no gracias a algún artilugio o método científico, como sucede en la ciencia-ficción, de su individualidad, aunque esta teúrgia funcionará tan sólo si el héroe es capaz – y no lo es – de deshacerse de

todos sus apegos. Este acceso a un mundo decididamente de fantasía, que, a diferencia del surrealismo de fantasía, presenta una coherencia interna propia de dicho mundo de fantasía, determina el género y subgénero del cuento.

## 2.2 – “Chac Mool”

Este relato de Carlos Fuentes es uno de sus cuentos más célebres e ingeniosos. Se yergue como un perfecto ejemplo de una narración en la que surge el efecto fantástico, el cual tan sólo una obra que se sitúe en el borde mismo del reino de lo fantástico y de la mimesis es capaz de crear. En efecto, en un mundo mimético del conocido por el lector, una estatua de piedra, un Chac Mool, cobra vida mágicamente – si se le da credibilidad al diario íntimo del protagonista de la historia – y lo aprisiona en su casa. El texto pertenece, en una lectura tal, a la maravilla-ficción fantástica, ya que las manifestaciones de fantasía que se hacen presentes en el mundo mimético del conocido por la persona lectora se explican por medios maravillosos y, además, poseen coherencia entre sí. Ahora bien, si el lector decide no darle crédito a este personaje y creer, cual lo hace su amigo, que todo es un delirio por parte del protagonista, entonces el texto es uno de ficción mimética que se acerca a la maravilla-ficción fantástica. Este acercamiento se debe a que el texto juega – a pesar de poderse interpretar como de ficción mimética – con la posibilidad de ser leído como de maravilla-ficción fantástica. Justamente por esto es que emerge el efecto fantástico: la vacilación entre las dos lecturas posibles<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A lo ya dicho añádase, como bien lo dice Ana María Morales – y se ha mencionado en el primer capítulo, 4.2.2 a –, que las explicaciones que se pueden dar al aparente resquebrajamiento de las leyes naturales del mundo conocido por la persona lectora “son el testimonio de que el paradigma de realidad del texto fue amenazado” (xv).

### 2.3 – “Bastión de oscuridad”

Esta narración de Gerardo Horacio Porcayo Villalobos pertenece a la maravilla-ficción fantástica. En un universo mimético del conocido por la persona lectora, durante el Medioevo y cuando Saladino luchaba contra los cristianos, un poblado europeo es asediado por mandrágoras humanoides en cuyas venas corre savia en vez de sangre. Con el fin de lograr la victoria, estas creaturas se alían con una horda de vampiros para derrotar al reducido grupo de humanos acuartelados tras las murallas del castillo del feudo. La naturaleza maravillosa, pues, de los atacantes no es mimética del mundo conocido por el lector, aunque el mundo en que se desarrolla la historia sí es mimético del cosmos conocido por la persona lectora: esto define al texto genológicamente. Además, Paladur es un mago que sabe leer los diseños de los dioses y elabora secretas pócimas embrujadas. Por otro lado, a diferencia de la ciencia-ficción fantástica, las explicaciones que se proporcionan ante las rupturas de las leyes naturales del mundo conocido por el lector no son de origen científico sino mágico. Reste decir otra razón por la que el relato de Porcayo Villalobos es de maravilla-ficción fantástica: los brotes de fantasía que se manifiestan se comportan de manera coherente conforme a sus características propias.

### 2.4 – El Club de la Salamandra

Esta novela de Jaime Alfonso Martínez Sandoval es de ciencia-ficción fantástica. Acaece en un mundo mimético del conocido por el lector en el cual surgen manifestaciones de fantasía, las cuales operan con plena coherencia. Algunas de éstas son la presencia, en el mundo submarino del fondo del mar, de temibles monstruos – animales de dimensiones colosales y entes pertenecientes a la prehistoria –, así como la proeza de hacer descender incólume, pese la abrumadora presión submarina, a los integrantes de una expedición hasta el mismo fondo del mar. Ade-

más, en este sitio, la tripulación cae dentro de una burbuja gigante que permite a los humanos habitar en ella de manera normal. Nótese, empero, que estos fenómenos de fantasía se explican no por medio de razonamientos mágicos o milagrosos sino a través de conocimientos “anticientíficos”, cuya naturaleza es semejante a los principios científicos del cosmos conocido por la persona lectora.

## **2.5 – El fuego verde**

En la novela de Verónica Murguía se mezclan la maravilla-ficción fantástica y la maravilla-ficción de fantasía. En un inicio, en un universo mimético del conocido por la persona lectora, se rumorea acerca de la manifestación de elementos de fantasía, tales como la existencia de magos o espíritus del bosque. Al avanzar la historia, un elfo aparece entre los árboles de la espesura y embruja a la protagonista, haciéndola traspasar un aro de flores bermejas que la lleva al cosmos de ese ser de fantasía. El espacio que este anillo encierra se vuelve el puente entre ese mundo de maravilla-ficción fantástica y el otro de maravilla-ficción de fantasía. La muchacha cruza el umbral que une, y a la vez separa, ambos universos, arribando a un mundo distinto del conocido por el lector. En éste los árboles son inmensos, la noche dura más que el día, e incluso el sol es diferente; ahí existe el fuego verde que no quema, monstruos, hadas, elfos, así como animales capaces de hablar o con cualidades extraordinarias, tales como una luciérnaga capaz de rastrear al ser que se le pida que localice. Todas estas manifestaciones de fantasía – tanto las que se presentan en el mundo mimético del conocido por el lector como las propias del universo de fantasía al que viaja Luned – son explicadas a través de la magia, por lo que la obra no pertenece a la ciencia-ficción de fantasía o fantástica. A lo dicho se aúna el hecho de que las manifestaciones de fantasía que hacen acto de presencia en este texto operan con plena coherencia.

### 3. Análisis del corpus

#### 3.1 – “El castillo de lo inconsciente”

But I say that even as the holy and the righteous  
cannot rise beyond the highest  
which is in each of you,  
so the wicked and the weak cannot fall lower  
than the lowest which is in you also.  
– *Gubran Kahlil Gubran. The Prophet*

##### 3.1.1 – El héroe y el protagonista

Los arquetipos del héroe y del protagonista<sup>2</sup>, en este cuento, confluyen en un personaje que encarna a ambos en sí mismo. Se erige como protagonista debido a que es él quien lleva a cabo las acciones que se narran en la historia y quien busca llegar al castillo de lo inconsciente. Se yergue como héroe ya que es capaz de atravesar el abismo, valiéndose de “una robusta rama inclinada” (232), y trepar por la enorme roca sobre la que se erige dicho lugar hasta llegar a sus puertas; no cualquiera puede hacerlo: “Sólo pueden escalar su morada eminente los que han sangrado en todos los colmillos rocosos, los que se han herido en todos los espinos...” (232). Así pues, sin temor al sufrimiento que la tarea implica y gracias a sus habilidades, él logra llevar a cabo esa proeza, plantarse frente a la entrada del castillo de lo inconsciente y dialogar con el personaje que atiende su llamado.

La misión que se ha propuesto el héroe-protagonista, quien jamás explicita su nombre (aunque se llega a saber que se trata de un hombre) y resulta ser el narrador de su propia aventura, es arribar al sitio en donde encontrará la paz absoluta y eterna. No dice, sin embargo, cuáles

---

<sup>2</sup> Recuérdense las definiciones de ambos arquetipos. Un héroe es aquel personaje que presenta tres cualidades significativas: a) puede tener capacidades, o características, altamente desarrolladas o superiores a las del resto de sus congéneres; b) logra llevar a cabo proezas o tareas que otras personas no son capaces de realizar; c) sus actos tienden a beneficiar a otros individuos o a la sociedad. El protagonista, por su parte, es aquel ser u objeto, o aquellos seres u objetos, que realizan las acciones principales y más relevantes en una historia. Ejerce el rol central en el curso de un relato y sus acciones tienen como finalidad, habitualmente, la consecución de un objetivo, por más nimio y cotidiano que sea.

han sido las habilidades que lo han hecho apto para este cometido. No obstante, pese a ser el lector quien tiene que conjeturar la naturaleza de las capacidades de este héroe, éstas se pueden inferir si se tiene en cuenta que llega “a la divina ciudad del Nirvana de que habla el Buda” (233). Dos de las características principales de la tradición budista son el desapego del mundo material y del ego. Así pues, el destinatario al que se dirige el personaje de la historia debería saber que las cualidades necesarias para el éxito de la empresa que el héroe se ha propuesto, y que pocos logran, están estrechamente relacionadas con la capacidad que un individuo tiene de concentrarse en el crecimiento espiritual de sí mismo y alejarse de los asuntos mundanos de la vida. Los placeres del mundo terrenal no logran esclavizar al protagonista, tal y como hacen con tantas personas, con sus suaves y dulces encantos y delectaciones. Este héroe es libre y está despierto, puede ver lo efímero de los placeres de los que el mundo está lleno y ansía el “paraíso del no pensar” (233) para poder, por tanto, hallar la felicidad plena y no una manchada por el pensamiento y el dolor (234).

Sin embargo, tal narrador héroe-protagonista fracasa en su empeño por alcanzar el Nirvana debido a su postura ideológica: el Nirvana es el paraíso al que sólo unos cuantos logran entrar y, a diferencia de muchos otros, él es, a su ver, digno de pertenecer a ese grupo y, por ende, superior a la gran mayoría de sus congéneres. No es posible acceder al Nirvana y conservar esta visión del mundo. Así pues, este héroe falla, en gran parte, puesto que no es humilde. A pesar de haber logrado llegar al castillo de lo inconsciente, gracias a su capacidad de alejarse de lo mundano en el mundo y de haber despertado del sueño del mundo material a la realidad del espíritu, sus creencias lo despeñan nuevamente hacia los abismos. Él sabe que pocos pueden despertar y soportar los sufrimientos que se requieren para poder escalar hasta ese hogar divino, y se envanece con dicha sapiencia: “Yo era de éstos. Yo merecía habitar en la habitación del sosiego”

(232). Estas líneas vienen justo después de la explicación que, hasta ese momento, se había dado de manera impersonal acerca de lo arduo que es llegar a dicha morada. Se opera así un aparente cambio en el estatus del narrador que corrobora el sentir del personaje: en un inicio, el cuento parece ser relatado por un narrador heterodiegético – que emplea la tercera persona para narrar su historia – y, por lo tanto, más objetivo y distante que uno homodiegético. No obstante, con este alarde de vanidad y soberbia en primera persona el lector se da cuenta de que toda la narración ha sido y seguirá siendo contada por el protagonista mismo de la historia. Romper el flujo del discurso de esta manera, y hacerlo reiterando el pronombre personal “yo” dos veces para ensalzarse delata, pues, la visión que el personaje tiene de sí mismo y del mundo en cotejo consigo mismo.

Son en gran parte su vanidad y soberbia, pues, las que le impiden perder su “yo”, su personalidad, en “el océano de la total amnesia” (233). El sabio que le abre intenta disuadirlo. El héroe responde sin vacilación a sus argumentos; sin embargo, cuando el portero le advierte que su “yo” se disolverá, el protagonista responde: “Pero seré feliz”. Ya no contesta con fuerza sino con resignación. Ese “pero” descubre el apego que él todavía tiene a su individualidad – tan necesaria para saberse digno de residir en el Nirvana – y le resta poder a los dos vocablos siguientes. Y cuando el hombre vestido con un manto blanco concurre con él, pero insiste en que perderá su conciencia y le recalca que mientras la tenga, pese a las amarguras de la vida, su “yo” continuará existiendo, el héroe vacila y no entra en el palacio divino. Entonces él mismo grita: “¡Oh, mísero apego al yo, cadena que nos ligas con tantos eslabones al mundo de la ilusión; fuiste más fuerte que el anhelo de paz!” (233).

Al llevar a cabo hazañas que otros miembros de su sociedad no logran realizar, las del arquetipo del héroe suelen beneficiar a los demás. Este no es el caso en el presente texto. El hé-

roe falla, es incapaz de unirse con el todo y, así, resultar un modelo para sus semejantes en el camino al Nirvana (233). De esta manera, la voz autorial hace más punzante la derrota del protagonista. Emplear a un héroe-protagonista, y no a un protagonista cualquiera, para hablar de la reciedumbre del yugo de los apegos sobre el ser humano, especialmente los de la vanidad y la soberbia, que tanta necesidad tienen del “yo”, hace que su mensaje sea más potente. Ciertamente también lo hace mucho más trágico. Es, en efecto, la caída de un héroe el punto más relevante, y álgido, de toda tragedia, la que la hace tal. Luzbel, el ángel más poderoso del reino de Dios, debía haber sido el colaborador perfecto, mas su soberbia lo hace caer y se vuelve el enemigo más acérrimo del Creador<sup>3</sup>; Edipo, el vencedor de la esfinge, debía haber sido un héroe, mas termina siendo el causante de los males de Tebas; Anakin Skywalker debía haber sido el mesías tan esperado por los jedi, mas se torna en una figura anticristica que casi arrasa con todos ellos y el lado luminoso de La Fuerza. No se sabe el destino final del protagonista de este relato, la voz autorial decide dejar al lector con esa incógnita, pero si se recuerda el soneto 94 de William Shakespeare<sup>4</sup>, así como también a Luzbel, Edipo y Anakin, uno se pregunta si no le sucederá lo mismo a este héroe<sup>5</sup>.

Tras lo ya expuesto puede inferirse la ideología de la voz autorial: la humildad, tan requerida para poder despojarse del ego, tiene gran valor y es superior al apego que el protagonista pueda tener a su “yo” y su supuesta superioridad. Sin la humildad es imposible encontrar la paz del no pensar; la soberbia, por lo tanto, es el mayor obstáculo que se interpone entre una persona y el paraíso del Nirvana. Es aquí en donde la decisión de la voz autorial de contar esta historia por medio del género de la fantasía adquiere relevancia. Comunicar dicha visión del mundo em-

---

<sup>3</sup> Empleo el sustantivo masculino para referirme a la Divinidad, mas entendiendo – obviamente – que Dios está más allá de definiciones sexuales y de género.

<sup>4</sup> Los dos últimos versos del soneto lo resumen eficazmente: “For sweetest things turn sourest by their deeds: / Lilies that fester smell far worse than weeds” (13-14).

<sup>5</sup> Recuérdese, empero, que Anakin logra redimirse justo antes de morir y regresa al lado luminoso de La Fuerza.

pleando un relato de maravilla-ficción de fantasía contribuye a la expresión de tal visión pues permite seguir al héroe hasta las puertas mismas del Nirvana. Esto hace que su fracaso sea más intenso puesto que se halla prácticamente al final de su camino. Para alcanzar dicha etapa – y para narrar dicho logro –, el protagonista necesita dejar el cosmos mimético del conocido por la persona lectora. Aún más, narrarlo a través del subgénero de la maravilla-ficción de fantasía y no de la ciencia-ficción o del surrealismo de fantasía alude a las habilidades de este héroe. Ser capaz de arribar al castillo de lo inconsciente no ocurre gracias a un artefacto tecnológico, ni es un acto fortuito e incoherente; todo lo contrario, son las capacidades de este héroe las que, mágicamente, le han permitido llegar hasta dicho lugar. Evidentemente, este texto es una alegoría de la lucha interna entre los apegos y el anhelo por desatarse de los mismos que tiene lugar en cada individuo deseoso de liberarse de su esclavitud al ego; sin embargo, en su nivel superficial – cual se ha visto ya en la sección 7 del primer capítulo – toda alegoría se lee literalmente, lo cual hace que esta obra sea de maravilla-ficción de fantasía. Nótese la relevancia del anonimato del protagonista antes observado: cualquier persona en un proceso semejante puede identificarse con el héroe de esta historia. Esto se refuerza en el instante en que, tras su incapacidad de entrar al palacio, él exclama su frustración empleando el pronombre objeto “nos” de la primera persona del plural para referirse a la fuerza con la que los apegos subyugan al ser humano.

### **3.1.2 – El antagonista**

En la segunda película de la serie Star Wars, The Empire Strikes Back (1980), antes de que Luke Skywalker descienda a los abismos de una pequeña cueva en el planeta Dagobah – mundo en donde encuentra a su maestro en los caminos de La Fuerza, Yoda –, éste le pregunta a su guía: “What’s in there?” Yoda le responde: “Only what you take with you. Your weapons,

you will not need them”. Luke desoye el consejo del viejo jedi, desciende y ahí cree luchar contra su archienemigo, Darth Vader, pero al cercenar la cabeza de su adversario descubre con horror que éste tiene su mismo rostro. El héroe se ha enfrentado consigo mismo, se ha encontrado con sus temores y ha sucumbido a la tentación de intentar eliminarlos en lugar de contemplarlos y aprender de ellos para, así, liberarse de los mismos sin necesidad de destruirlos. Por esta razón es que Yoda le advierte que en la caverna sus armas no le serían de utilidad.

Una situación similar es la que vive el héroe del relato de Nervo. Su antagonista<sup>6</sup> es él mismo. Sin embargo, a diferencia de Luke, él falla en su cometido, y, por ende, no es capaz de entrar en la ciudad del Nirvana. En este caso no son sus miedos sino su postura ideológica, el apego a su individualidad que le permite pensarse superior al resto de sus congéneres – cual se ha visto ya en 3.1.1 –, lo que le impide el acceso a dicho paraíso. El protagonista de este cuento tiene la fortaleza suficiente para despojarse de prácticamente todos sus apegos; los va desechando conforme el sabio que le abre la puerta de dicha morada le comunica qué es lo que dejará atrás si es que entra en ese lugar: ya no poseerá sus memorias y tampoco los deleites que el mundo material le puede proporcionar, incluso olvidará a sus seres queridos (233). Sin embargo, cuando el portero le dice que no recordará ni siquiera su nombre y perderá todo vestigio de conciencia, que su individualidad se diluirá “como la gota de agua en el mar”, el héroe vacila, no penetra en el Nirvana y se vuelve por donde vino (233-34). Después de vencer todas las pruebas que tenía que pasar, de haber “sangrado en todos los espinos”, de haberse “desgarrado en todas las rocas” y conocer “el filo de todos los guijarros”, el protagonista se vuelve su propio adversario, el más tenaz de todos, y su némesis: la causa de su propia derrota (233). Como sabiamente lo

---

<sup>6</sup> Al igual que con los arquetipos del héroe y del protagonista, recuérdese la definición del arquetipo en cuestión. El antagonista es aquel ser u objeto cuyas acciones o presencia se oponen, de manera directa o indirecta, a la consecución de las acciones o de los objetivos a alcanzar por parte del protagonista y, si los tiene, sus seguidores. Normalmente lleva esto a cabo de dos maneras: ya sea, o bien entorpeciendo sólo en parte los objetivos del protagonista, o bien impidiendo completamente que éste lleve a buen término dichos propósitos.

declara Buda, la batalla más dura y difícil a la que todo individuo puede llegar a enfrentarse en el transcurso de su vida – el antagonista más arduo a vencer – es la que libra contra sí mismo<sup>7</sup>. Los otros antagonistas de este personaje, las dificultades del camino, no logran subyugarlo, no tienen la fuerza ni la capacidad suficientes para someterlo, pero él sí posee el poder para derrotarse a sí mismo. Si hubiera salido airoso de su encuentro contra sí mismo hubiera alcanzado precisamente la conquista más grande: el Nirvana. Tan sólo aquellos que han podido salir vencedores en dicha batalla, liberándose de sus propios apegos, ya sean estos pujantes deseos ardientes o helados miedos paralizantes, son quienes pueden traspasar las puertas del Paraíso<sup>8</sup>.

Indicios de esta lucha interior en la cual el héroe se transforma en su propio antagonista son aquellos momentos en los que su soberbia y apego a su individualidad – ambos elementos íntimamente ligados entre sí – se hacen evidentes en el texto. En los primeros párrafos, este narrador da constancia de lo dificultoso que es ascender hasta el castillo de lo inconsciente, de los casi inasequibles sacrificios que se necesitan para lograr arribar a dicho sitio glorioso: “Sólo pueden escalar su morada eminente los que han sangrado en todos los colmillos rocosos, los que se han herido en todos los espinos” (232). E inmediatamente tras estas líneas, manifestándose homodiegético, él confiesa: “Yo era de éstos. Yo merecía habitar en la mansión del sosiego” (232). El insiste, al emplear el pronombre personal “yo” dos veces consecutivas y tan cercanas la una a la otra, en la superioridad que él tiene respecto a quienes no son capaces, ni dignos, de alcanzar la meta en mira. Al hacerlo su vanidad se alza, y esta parte de él se convierte en su antagonista debido a que es precisamente a causa de su apego a este sentimiento de supremacía sobre otras personas, mantenido gracias a su individualidad, que él es incapaz de acceder al Nirvana. El

---

<sup>7</sup> Véase el epígrafe a 3.5 del presente capítulo.

<sup>8</sup> Esto no es una característica tan sólo de la tradición budista; en los Evangelios Jesús también hace alusión a esta lucha interna al decirles a sus apóstoles: “el espíritu es decidido, la carne es débil”, cuando estos caen rendidos de cansancio y no velan junto con él en Getsemaní, cuando Jesús puede ver con angustiosa claridad que lo apresarán y condenarán a muerte (Mc 14: 38).

empleo del verbo “merecer”, delatador de la soberbia que embarga al héroe, destaca lo connotado. Y ello se confirma e intensifica en otros pasajes en los que él prosigue dando cuenta de lo peligroso y arduo que es lograr su cometido, de lo mucho que ha sufrido en su aventura, y de la firmeza de su voluntad por llegar al palacio en la cumbre de la gigantesca roca (232). Todos estos fragmentos narrativos apuntan, finalmente, hacia la barrera infranqueable que no lo deja alcanzar su objetivo: él mismo.

Por medio del carácter homodiegético del narrador, la voz autorial desea hacer patente lo complicado y penoso que resulta al mismo su experiencia, lo trágica que es su derrota y el profundo impacto que ésta tiene en su vida; además, la voz autorial decide que el narrador haga un par de aseveraciones que, además de relatar los esfuerzos del personaje, insinúen su soberbia y que él es su propio antagonista: “Pero yo miraba a lo alto, al castillo . . . y una gran esperanza descendía hasta mi corazón y me daba aliento”(232); “[p]ero mi anhelo de llegar al castillo era demasiado intenso para no triunfar” (232). Ciertamente, el protagonista arriba a su meta, pero en momento alguno da signos de la imprescindible humildad para entrar en ella. En vez de hacer que el narrador comunique su proeza – porque lo es – de una manera modesta, la voz autorial hace que él se vanaglorie de su capacidad por alcanzar este palacio. De la misma manera, tampoco hace que el héroe se muestre agradecido por haber sido capaz de sortear los obstáculos que se le han presentado en el camino. Así pues, la voz autorial muestra su postura ideológica – explicitada ya en 3.1.1 –, su aprecio por la humildad, y la necesidad de esta virtud para vencer la soberbia del ego y, así, lograr alcanzar el Nirvana, la paz prometida por el castillo de lo inconsciente. Por último, nótese que – cual ya se dijo también en 3.1.1 – al ser éste un texto de maravilla-ficción de fantasía, la derrota del héroe a manos de sí mismo cuando ya está a punto de alcanzar

su objetivo en ese mundo de fantasía, resulta más trágica que si su fracaso hubiera acaecido en un mundo mimético, donde se encontraría necesariamente lejos de las puertas del Nirvana.

### 3.1.3 – El sabio

Varias son las pruebas a las que la encarnación del arquetipo del héroe de este relato se enfrenta, pero la más difícil es la que le pone la encarnación del arquetipo del sabio<sup>9</sup>. La ideología de este personaje preside la edificación de la última prueba que el héroe-protagonista de esta narración debe superar para poder tener acceso al paraíso contenido en la fortificación en lo alto de la montaña. El hombre envuelto en el manto blanco que responde al llamado del héroe es un sabio ya que habita en el Nirvana mismo, sitio al cual no pueden llegar más que los iluminados, aquellos pocos que han sido capaces de ver el mundo de forma realmente consciente, comprender su esencia y, así, llegar a trascender el cosmos de la ilusión, el de la forma y la materia, el apego a lo material, a la vanidad, al sentimentalismo, a lo pasajero y al ego. Tras abrir la puerta, respondiendo al llamado del protagonista, el sabio lo confronta con un discurso en parte enigmático y decididamente probatorio.

Un análisis de tal discurso deja entrever la postura ideológica de esta encarnación del arquetipo del sabio: el nivel más elevado y más valioso al que una persona puede acceder es el que se encuentra en el Nirvana, en donde el individuo ha logrado por fin deshacerse de su apego al “yo”. En el avance espiritual es mucho más duro renunciar al ego, a la individualidad que dota de conciencia a la persona, que a los deleites que el mundo de los sentidos pueda ofrecer, incluso

---

<sup>9</sup> Nuevamente, recuérdese la definición del arquetipo en cuestión. El sabio es aquel individuo que posee un profundo y vasto conocimiento acerca del universo y sus entes superior al de quienes lo rodean, y se yergue, por lo tanto, como un maestro cuyas palabras y actos frecuentemente guían hacia una solución, una verdad, una iluminación. Sus consejos suelen ser, por lo tanto, sensatos y prudentes; no obstante, sus mensajes también pueden ser, en ocasiones, confusos y requerir el sacrificio de algo preciado, pero si se decodifican y comprenden adecuadamente suelen ser la clave para resolver algún conflicto o hallar la senda adecuada para la consecución de un objetivo.

más que al amor que el ser humano pueda sentir por otros individuos. De acuerdo a esta visión del mundo, el sabio construye sus argumentos cuidadosamente procurando probar al héroe y comprobar si su resolución por alcanzar el Nirvana es real, o un disfraz – tal vez, incluso, inconsciente – para tan sólo continuar alimentando a su ego. Al mismo tiempo también es una indagación cuyo fin es conocer si el héroe-protagonista tiene conciencia plena de las consecuencias de sus actos, y, si no la tiene, hacerlo consciente de las implicaciones de éstos. El sabio desmenuza el tipo de placeres que el ego puede tener y va probando la capacidad del héroe de abandonarles, comenzando con lo más sencillo y terminando con lo más íntimo que cualquier individuo posee. Así pues, el sabio, en primer lugar, le pregunta al héroe si acaso sabe lo que hallará en ese sitio y si no le asusta la inconciencia. Las respuestas que el protagonista le proporciona son satisfactorias y, entonces, el sabio pasa a probar al héroe en el nivel más superficial, el más fácil de superar y desechar, que conforma a todo ser humano. Le pregunta si está dispuesto a ya no experimentar los goces de los sentidos, aquella felicidad y belleza que el universo exterior le puede dar (233). Una vez que el héroe ha respondido adecuadamente, el sabio pasa a un nivel más profundo y duro de abandonar, íntimamente relacionado con su mundo interior y grandementepreciado por cualquier individuo: el afectivo. Indaga si acaso está dispuesto a perder el recuerdo de aquellos a quienes ha amado (233).

Tras la réplica satisfactoria del protagonista, el sabio lo cuestiona en el nivel más íntimo: le hace ver que su personalidad, su conciencia, dejará de existir. El héroe renuncia sin problema alguno a los dos primeros niveles, mas su determinación vacila en el tercero. El sabio percibe esto y, entonces, hace hincapié, justamente, en este último nivel. En una lectura superficial del texto, sus palabras podrían dar la impresión de que aprecia más el “yo” que la liberación del ego. El sabio le habla al héroe de los aspectos positivos, bellos y placenteros que la conciencia puede

otorgar, tanto a un nivel sensorial como a uno intelectual, afectivo y perceptual. Llega incluso a decirle, como si él mismo fuese un prisionero en dicho palacio y ansiara abandonarlo: “Aún es tiempo; vuelve a pasar la explanada y descende hacia el dolor, que hiere y maltrata, pero individualiza... Baja hacia el torrente, arrástrate de nuevo entre las rocas. Duro es el arrastrarse, pero quien se hace mal eres tú; mientras que aquí el bien nos satura, pero tú ya no existes. En el Bien estás, mas el Bien no está en ti” (233). El mismo vocablo “satura” puede tener una connotación negativa hacia el sustantivo “bien”, como si el Bien supremo pudiera fastidiar y hartar a quien se encuentra en el Nirvana. Le deja en claro que su “yo” se disolverá y lo tienta a que abandone su empresa (233). Empero, todo esto es una prueba que el héroe debe superar. Se trata del reto final que decidirá si el protagonista es realmente capaz de abandonar sus apegos y liberarse de las cadenas de la individualidad.

Las palabras del sabio han buscado dirigir al protagonista hacia la iluminación, hacia la liberación de su “yo”. Para conseguirlo, este instruido personaje lo ha confrontado, esperando que, de esta manera, el héroe fuera capaz de afirmarse en sus convicciones y hubiera tenido acceso a la iluminación suprema. Por esa razón, cuando éste falla el sabio inclina “melancólicamente la cabeza” (234). No se alegra en absoluto ante la derrota del protagonista, su consejo no ha dado fruto y el héroe no ha alcanzado su cometido pese a todos sus esfuerzos, pese a haber cruzado esa tierra yerma y haber arribado al castillo de lo inconsciente. El sabio, incluso, va “cerrando con suavidad la puerta” en un último intento de permitirle al héroe recapacitar y lograr su objetivo, mas todo es inútil.

Reste decir que al hacer de maravilla-ficción de fantasía este relato, la voz autorial no necesita presentar al arquetipo del sabio más que en unas cuantas líneas, y así puede enfocarse en la prueba que este arquetipo le pone al protagonista del cuento. La voz autorial puede colocar al

sabio en el Nirvana, y, al ser él un habitante de este paraíso, se da por sobreentendido que el portero del palacio de lo inconsciente es una persona llena de sabiduría y, así, sus palabras tienen una importancia total, así su visión del mundo es dotada de relevancia sin necesidad de escribir párrafos enteros que la validen. Ciertamente, la postura ideológica de la voz autorial concurre con la del sabio. En efecto, no sólo presenta su sapiencia sin asomo alguno de ironía o sátira, también la contrapone a la conducta del protagonista. La innegable derrota de este personaje – que se ha examinado en 3.1.1 y 3.1.2 –, se establece por oposición al sabio: por negación de la visión de éste a causa de la incapacidad que el héroe muestra de renunciar a su ego. La conducta del protagonista es su derrota; la asunción vital de la visión del mundo del sabio hubiera constituido su victoria. El sabio poseía la verdad.

### 3.1.4 – El monstruo

Un atisbo solamente es lo que se percibe del arquetipo del monstruo<sup>10</sup> en este cuento, pues en él este arquetipo no se encarna, pero su influencia en esta narración es decisiva. Cual sombra misteriosa, se hace manifiesta cuando el héroe-protagonista hace alusión a dicho ser: “¡Cuántas otras me vi en peligro de caer al torrente que, cual dragón retorcido y furioso, parecía acecharme!” (232). Como arquetipo, el monstruo ha hecho su aparición en incontables historias a lo ancho de todo el mundo. Es así, pues, que el protagonista – y, por supuesto, el lector de la obra – es perfectamente consciente de lo que es un monstruo y de lo peligrosa que esta creatura puede resultar, sabe de las posibles implicaciones de toparse con un dragón. Esta bestia que rompe las leyes del mundo conocido de la persona lectora, ya que es un reptil gigante que escupe fuego,

---

<sup>10</sup> Al igual que con los otros arquetipos, recuérdese la definición de este arquetipo. Un monstruo es cualquier ser capaz de encarnar en sí mismo paradojas, contradicciones y órdenes ópticos diferentes e incluso opuestos, cuya forma, propiedades o habilidades rompen los parámetros del mundo conocido por un individuo, por aquello que una sociedad y cultura han establecido como normal y natural, como real.

puede volar y hablar, así como, usualmente, hacer magia, puede ser benigna, pero también maligna – como ciertamente lo es en este cuento según lo connotan palabras tales como “peligro”, “retorcido y furioso” –. Es un ser poderoso con el cual uno debe usar precaución. Es así, pues, que pese a no hacerse presente más que por medio de una referencia, este arquetipo deja su impronta de manera profunda y vital en este cuento de Nervo. La fuerza y poder del monstruo son tales que su simple mención, especialmente cuando se trata de un dragón, basta para marcar el tono de la narración: la travesía en la que se ha embarcado el héroe es relevante, arriesgada, está rodeada de misterio y su consecución no será sencilla.

Nótese, además, que de la amplísima gama de creaturas monstruosas, la voz autorial elige al “dragón”. Optar por este ser obedece a un deseo de hacerle ver al destinatario lo arduo y peligroso de la travesía del héroe, y para comunicarle lo relevante que es el viaje en el que éste se encuentra – como también para contribuir a la expresión de su visión del mundo –. Siguiendo una de las tradiciones más antiguas y expandidas en la literatura, la figura del dragón resguardando un tesoro, algún objeto precioso o mágico, la voz autorial hace que el protagonista use este símil en su narración al describir el obstáculo mayor en su camino – el torrente – para acceder a la punta de la gigantesca roca donde se halla un tesoro: el Nirvana. El Nirvana es, pues, para la voz autorial, un sitio preciado, tan preciado es que lo resguarda el guardián por excelencia: el dragón.

En este texto se hace referencia al dragón, como se ha visto, de manera poco favorable, casi como si fuera un ente intrínsecamente malvado y el mencionarlo añadiendo que se encuentra en un estado de furia bastara para concebirlo como una amenaza que de hacerse presente sería destructiva. De esta manera, equiparar el torrente con dicho monstruo lo dota de una fiereza mucho mayor de la que una potente corriente de agua suele tener; el protagonista, además, dice que

el río también parece acecharlo, como si fuera una bestia y no simplemente una corriente de agua. Si a ello se añaden las características de un monstruo, en un universo de fantasía, se sugiere la posibilidad de que no se trate de un simple río. ¿Acaso es capaz de hacer, de alguna manera mágica, que el héroe caiga en sus aguas? Poco antes, el héroe había hablado ya de este torrente de la siguiente forma: “La corriente rabiosa hubiera destrozado mis miembros; la colérica espuma me hubiera cubierto con su rizada y trémula blancura” (232). Referirse a él como si estuviera vivo y facultado de emociones es el preámbulo para, un par de párrafos después, aludir a la posibilidad de que este torrente sea un monstruo con voluntad propia, y, tal vez, con cualidades mágicas que atraigan a quienes buscan cruzarlo a sus aguas sedientas de víctimas. El arquetipo del monstruo, en suma, atribuido al torrente en un universo de fantasía, y magnificado con la naturaleza de dragón que ese monstruo posee, intensifica el carácter de aventura de la empresa del héroe y sugiere una alta recompensa si éste es capaz de coronarla con éxito. Lastimeramente, el héroe fracasa en su cometido y regresa a su lugar de origen con las manos vacías ya que es él mismo su peor antagonista, su némesis – aunque haya sido capaz de vencer el mayor obstáculo de su camino, comparable a un poderoso monstruo.

### 3.2 – “Chac Mool”

. . . for advice is a dangerous gift,  
even from the wise to the wise.  
– J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*

#### 3.2.1 – El héroe y el protagonista

A diferencia del cuento de Nervo, donde el personaje principal encarna los arquetipos del héroe y del protagonista, en este relato de Fuentes el personaje principal tan sólo encarna el se-

gundo arquetipo. El del héroe no aparece en momento alguno. Es más, el arquetipo del protagonista en “Chac Mool”, Filiberto, se perfila como un antihéroe. Es el testigo de la transformación gradual de la estatua del Chac Mool: de piedra a un individuo de carne y hueso. La ausencia del arquetipo del héroe en el cuento de Fuentes, y esta presencia del arquetipo del protagonista como antihéroe, adquieren relevancia semiótica en esta narración, pero antes de explorar esto me centraré en el cuento de Fuentes como un claro ejemplo del efecto fantástico.

En este relato la voz autorial decide dejar al lector en suspenso, abriendo la posibilidad de que los eventos de la historia se puedan interpretar como maravillosos o como producto de la locura de esta encarnación del arquetipo del protagonista. Queda así sugerido que en la visión del mundo de la voz autorial, la realidad puede ser leída de más de una manera, siendo una lectura mimética de la misma tan sólo una forma, entre otras, de concebirla. Esta misma postura ideológica se revela en el protagonista cuando Filiberto se cuestiona la naturaleza de la realidad (19-20). Así pues, la voz autorial deja que sea el lector quien decida cuál versión de los hechos es real y cuál falsa, decantándose, o bien por una explicación mágica de lo ocurrido, o bien por una explicación mimética de su universo conocido. Es así, entonces, que se sirve del efecto fantástico – del que se ha hablado en el primer capítulo, en 4.2.2 a – para lograr su cometido. No se inclina en momento alguno por la veracidad de una u otra versión sino que presenta ambas, en todo momento, como factibles.

Tal efecto es conseguido por la voz autorial mediante el empleo de dos narradores homodieéticos, el protagonista y el amigo de éste, cuyas visiones del mundo se contraponen – Filiberto está convencido de que su estatua del Chac Mool ha cobrado vida; su amigo, en cambio, atribuye todo a un desequilibrio mental del protagonista –, creándose una atmósfera de incertidumbre que deja en suspenso tanto la naturaleza del Chac Mool, como el misterio de la muerte

del protagonista. De esta forma, al final del cuento es el lector quien debe decantarse por una lectura mimética del texto o una fantástica, o dejar el efecto fantástico sin resolver. La voz autorial, al emplear narradores homodieéticos cuyas ideologías pueden ser falaces, en vez de uno heterodieético con un privilegio cognicional absoluto y correcto<sup>11</sup>, se permite la posibilidad de presentar las dos versiones sin inclinarse por la veracidad de la una sobre la otra. Aún más, la voz autorial alterna la relación de Filiberto con la narración de su amigo, quien busca una explicación racional a lo relatado en el diario íntimo del protagonista. Como consecuencia de esta decisión paratextual, la voz autorial crea un equilibrio entre ambas versiones de lo acaecido.

Este efecto fantástico es magistralmente mantenido por la voz autorial hasta el fin mismo de la historia, cuando el amigo de Filiberto encuentra en casa de éste a un indio amarillo de aspecto “repulsivo” que está al corriente de la muerte del protagonista y actúa con autoridad absoluta al interrumpir a dicho amigo del antihéroe y ordenarle que les diga a los hombres “que lleven el cadáver al sótano” (27). ¿Es este personaje Chac Mool mismo, o se trata de un ser humano excéntrico, extraño, pero normal, y tal vez el causante de la locura de Filiberto? La respuesta es un enigma. La voz autorial termina la narración justamente tras citar la orden del sospechoso inquilino en la casa del protagonista, dejando que sea el lector quien resuelva esta incógnita<sup>12</sup>.

En cuanto a la ausencia del arquetipo del héroe en este relato, la voz autorial no sólo deja en claro que el protagonista no es un héroe sino que lo perfila como un antihéroe. Éste no sólo sufre las burlas de uno de sus colegas de trabajo (14), sino que también es un burócrata cualquiera, un fracasado cuyas ilusiones jamás lograron hacerse realidad (11). Filiberto mismo declara

---

<sup>11</sup> Evidentemente, un narrador heterodieético también puede ser subjetivo y mentirle al destinatario; sin embargo, como es bien sabido, más factible resulta presentar la subjetividad de un narrador cuando éste es homodieético.

<sup>12</sup> Podría pensarse, como lo hace Gladys Feijoo, en *Lo fantástico en los relatos de Carlos Fuentes: Aproximación teórica*, por ejemplo, que el efecto fantástico sí es resuelto y que el indio que le abre al amigo de Filiberto es el Chac Mool en persona (37, 39). Sin embargo, el texto no sugiere en momento alguno que la figura en el umbral sea sin lugar a dudas, el Chac Mool vuelto carne y hueso.

que él y algunos otros de sus compañeros quedaron “destripados en un examen extracurricular” y “aislados por una zanja invisible de los que triunfaron y de los que nada alcanzaron” (11). Es de esta manera que, conforme a su forma mediocre de ser, la antiheroicidad de Filiberto también se extiende a su interacción con el Chac Mool, dejándose aprisionar y esclavizar por éste sin, casi, ninguna muestra de oposición, prácticamente ningún signo de rebelión. La única ocasión en que Filiberto le da la cara al Chac Mool, amenazándolo con devolverlo a la Lagunilla por haber inundado su sala, el monstruo lo abofetea y el antihéroe escribe en su diario: “El Chac Mool está acostumbrado a que se le obedezca, por siempre; yo, que nunca he debido mandar, sólo puedo doblegarme” (24). El Chac Mool se descubre, pues, como una figura opresora a la cual Filiberto debería enfrentarse (de esto se trata más en 3.2.2 del presente capítulo).

Ha de precisarse que, en un inicio, la causa de que Filiberto no se enfrente a la creatura es su deseo de usarla como una herramienta para obtener el éxito que nunca tuvo (23) y, así, sobresalir tal como lo han hecho sus antiguos camaradas (11-12) – de ahí su ofrecimiento al Secretario de Recursos Hidráulicos para hacer llover en el desierto (21) –, pero revelando su carácter de antihéroe, se muestra incapaz de controlar al Chac Mool, y su ambición se vuelve su ruina. Su codicia es tal que no desea compartir su éxito con nadie, ni siquiera con el amigo que le ha dicho en dónde conseguir la estatua del Chac Mool, ya que, pese a lo extraño de los sucesos y a la conducta agresiva de este ser maligno, Filiberto no revela a nadie su hallazgo y tampoco consulta a alguien que lo pueda ayudar o aconsejar.

La ausencia del arquetipo del héroe en este relato es significativamente relevante por una razón adicional: al ser Filiberto todo lo contrario a un héroe, la voz autorial deja al descubierto la debilidad y posible mezquindad que el ser humano puede tener. No se trata únicamente de una impotencia física o intelectual, también lo es de carácter. Un héroe, aun si no pudiera enfrentarse

físicamente al Chac Mool, no se sometería a los deseos de éste, y tampoco buscaría tan sólo su gloria personal; lo enfrentaría aunque eso significara arriesgar su vida. Un antihéroe, en cambio, es totalmente ordinario e incapaz de hacer sacrificio alguno por el bienestar de los demás, abocándose tan sólo a sus propios intereses. Filiberto no se detiene a reflexionar en las consecuencias de sus acciones; la presencia de un monstruo con un carácter tal como el del Chac Mool no augura nada positivo para su sociedad, mas en lugar de buscar ayuda o intentar prevenir a sus congéneres, este antihéroe deja a un monstruo suelto en plena metrópoli, y decide, simplemente, evadir la responsabilidad que el destino le ha puesto en las manos, fugándose a Acapulco con la esperanza de desembarazarse de su problema. La codicia pudo haber sido la razón principal de su silencio, habiendo querido ser el único o principal beneficiario de los dones del Chac Mool, pero es su falta de ética y empatía, de valoración y bondad para con los suyos, así como su temor a esta creatura, la que lo llevan a abandonar a los pobladores de la ciudad del D.F. a su suerte. En suma, al hacer uso de un antihéroe como el protagonista de este texto, la voz autorial es capaz de mostrar y denunciar dichos defectos del ser humano; y al hacer uso del efecto fantástico, la voz autorial utiliza el género literario como un medio para expresar su ideología con respecto a la realidad, su apertura cosmovisionaria a una dimensión más allá de lo mimético.

### **3.2.2 – El antagonista**

El Chac Mool, la encarnación del arquetipo del antagonista de este relato, se erige como tal debido a que sus planes se oponen 180° a los del protagonista. Filiberto piensa usar a esta creatura como una herramienta para conseguir el prestigio y éxito que siempre lo han eludido – como ya se ha visto en 3.2.1 –, pero los designios de este monstruo son distintos. El Chac Mool no se va a dejar manipular por nadie y parece desear infiltrarse en el mundo de los humanos, para

lo cual apresia al protagonista y echa por tierra todos los planes que éste había trazado. Nótese, empero, que la voz autorial anuncia el antagonismo entre el Chac Mool – dios de la lluvia – y el protagonista, así como la muerte de éste, aún antes de que Filiberto compre la estatua en el mercado. Esto sucede cuando hace que Filiberto escriba en su diario el incidente en el que un trabajador pinta de rojo el agua de la garrafa en la oficina en la que labora Filiberto (14). Asimismo, hay varias desventuras relacionadas con el agua antes de que el Chac Mool, se lee en las notas del antihéroe, cobre vida plenamente. Es así, pues – cual también se ha mencionado en 3.2.1 –, que el Chac Mool se manifiesta como una figura opresora a la cual Filiberto debería enfrentarse. He aquí la relevancia semiótica de dicha creatura en este relato. El Chac Mool es una prueba que este personaje debe enfrentar para superarse como persona. Lastimeramente, el protagonista es incapaz de realizar esto y huye, continúa hundido en su mediocridad. Pese a que la voz autorial emplea el efecto fantástico con la intención de dejar la puerta abierta a que sea el lector de la obra quien se decante por una resolución a dicho efecto que, o bien vaya de acorde a las leyes naturales de su universo conocido, o bien rompa dichas leyes, nótese que, para la diégesis del texto, ya sea que el Chac Mool sea una realidad, en el sentido fenoménico del que habla Kant, o un mero producto de la imaginación loca del protagonista de la narración, para éste la presencia de dicho monstruo es un hecho pragmático y tangible que rompe las leyes naturales de su mundo conocido. En otras palabras, para Filiberto el Chac Mool es un antagonista real. Así pues, este antagonista es una creatura monstruosa que no sólo destruye sus proyectos de bonanza, sino que también se opone a dos de sus deseos más íntimos: ser libre y gozar de seguridad.

Recordando los conceptos de “secondary concerns” y los de “primary concerns” de los que habla Northrop Frye<sup>13</sup>, salta a la vista que este antagonista ejerce una fuerza de empuje que va totalmente en contra de los intereses del protagonista-antihéroe, tanto aquellos a un nivel se-

---

<sup>13</sup> Véase el segundo capítulo, 1.1.

cundario como aquellos a un nivel primario. En cuanto a los secundarios, el Chac Mool cautiva a su víctima y le impide lograr sus sueños a un nivel ideológico: sus ansias de prestigio y éxito. En la visión del mundo del protagonista, las posesiones materiales tienen gran importancia y el estatus social es encomiable. La voz autorial muestra esto al dejar que sea Filiberto mismo quien confiese en su diario que él considera loable el éxito económico y los deleitables placeres aunados al mismo: él contempla la prosperidad material y social de sus viejos colegas de juventud y declara que ellos sí han triunfado, mientras que él, y algunos otros de sus compañeros, quienes parecían “prometerlo todo” (11), han fracasado y se han quedado “a la mitad del camino, destripados en un examen extracurricular” (11). Para empeorar la situación de este personaje, la aparición del antagonista pareciera ser la solución a sus cuitas, mas se torna en su perdición. Pese a haber adquirido este Chac Mool en el mercado, Filiberto no será capaz de hacer llover en el desierto, ni de salvar ninguna plantación de sequía alguna, no será ni reconocido ni obtendrá ninguna ganancia, financiera o social; seguirá siendo un don nadie al que sus antiguos camaradas ya no reconocen o no quieren reconocer (12), un cualquiera sediento de prestigio y humillantemente alejado de sus compañeros por “los dieciocho agujeros del Country Club” (12), un individuo insatisfecho que quisiera una vida distinta a la que tiene: “Desfilaron los años de las grandes ilusiones, de los pronósticos felices y también todas las omisiones que impidieron su realización. Sentí la angustia de no poder meter los dedos en el pasado y pegar los trozos de un rompecabezas abandonado” (12).

El apego del antihéroe a sus intereses secundarios es tan desmedido que prefiere someterse a los caprichos del Chac Mool con tal de aspirar a la consecución de aquellos. No obstante, es en el momento en el que es privado de sus intereses primarios de libertad de movimiento y de seguridad cuando se percata que jamás obtendrá sus intereses secundarios, no saciará su voraz

deseo de éxito. Peor para él, no obstante, es que su sed no se mitiga ni al nivel ideológico ni al material (el cual es, evidentemente, más básico que el precedente). El Chac Mool se transforma en el nuevo soberano de la residencia del protagonista y es él quien dispone de los intereses primarios del mismo, quien cumple los deseos de su captor pero vive bajo el poder del Chac Mool y temiendo por su seguridad. Él da cuenta de cómo no sólo los dientes del monstruo, “de por sí repulsivos, se afilan y brillan” cuando la creatura se enfada (22), también escribe en su diario que en una ocasión se vio orillado a esconderse en el baño, cuando descubrió a su antagonista rompiendo las lámparas y los muebles de su habitación y éste saltó hacia él “con las manos arañadas” (23).

Esta encarnación del arquetipo del antagonista, Chac Mool, quien jamás hubiera aceptado ser utilizado como un instrumento para la obtención de los objetivos del protagonista, es un dios habituado a ser servido y adorado, a recibir sacrificios, no a hacerlos. En la postura ideológica del Chac Mool, es Filiberto quien debe de ser empleado como una simple herramienta para complacer sus deseos; él es un simple ser humano, y, para esta creatura, un inferior. Es así, entonces, que lo maltrata sin miramiento alguno, es amable cuando le viene en gana (21-22), toma posesión de lo que no le pertenece y priva al protagonista tanto de sus intereses primarios como secundarios. La sujeción a la que el antagonista tiene a Filiberto es total, se burla de él, riéndose en su cara, y lo abofetea cuando éste da signos de rebelión (23); también amenaza con fulminarlo si es que decidiera huir (25).

El aspecto más álgido, sin embargo, del antagonismo del Chac Mool hacia el antihéroe no es que este monstruo lo prive de sus intereses primarios y secundarios sino que el dios de la lluvia posee cualidades mágicas y el pobre Filiberto no. Al situar este relato en la arista misma entre

la maravilla-ficción fantástica<sup>14</sup> y lo mimético para, así, poder sumergir esta narrativa en el efecto fantástico, y dejar abierta la posibilidad de que este cuento sea uno de maravilla-ficción fantástica, la voz autorial consigue hacer sentir la influencia de un ente oriundo de un universo de fantasía en un mundo mimético del conocido por el lector. En consecuencia, la voz autorial hace que la fuerza de opresión que este ser de fantasía ejerce sobre el protagonista sea mucho mayor que la que cualquier ser humano normal pudiera ejercer. Así, la ideología del Chac Mool resulta mucho más terrible: cual piedra que cae en el agua, las ondas nacidas de dicha visión del mundo se extienden mucho más allá de las que cualquier humano normal pudiera producir. Si el protagonista hubiera contado al menos con alguna cualidad maravillosa, su situación no hubiera sido tan desventajosa y sus posibilidades de enfrentarse con éxito al Chac Mool hubieran sido mayores. Mas esto no es así, y, por ende, en cuanto Filiberto ve una oportunidad para fugarse lo hace sin pensarlo dos veces, aspirando a recuperar, al menos, sus intereses primarios, acto que lo lleva a su muerte. La conducta de este personaje ante su némesis es demasiado sumisa, ¿pero qué puede hacer él, un antihéroe, ante dicho ser cuyas capacidades son tan inmensamente superiores a las suyas? Emplear el género de esta manera también contribuye a que la voz autorial exprese su propia postura ideológica con respecto a las tribulaciones que un individuo puede vivir, pero de esto se hablará en 3.2.3 y 3.2.4. Por último, si el lector de este cuento se decide por resolver el efecto fantástico presente en él de acorde a la fantasía, tomando como real en la diégesis la manifestación del Chac Mool, el triunfo del antagonista se hace aún más palpable cuando el amigo de Filiberto se encuentra a dicho ser en el quicio de la puerta de la que fuera alguna vez la casa del protagonista.

---

<sup>14</sup> Recuérdese que el género de lo fantástico es ya en sí mismo la frontera entre la fantasía y lo mimético. Véanse 1 y 2.2 del primer capítulo.

### 3.2.3 – El sabio

En su faceta benigna, el arquetipo del sabio suele proveer la llave que resuelve un enigma o dar su consejo y ayuda para la obtención del objetivo a alcanzar. En su faceta maligna, en cambio, emplea sus conocimientos para impedir la consecución de un fin o para oprimir a otros. Éste es el caso en el cuento de Fuentes. Es gracias a los largos años que él ha vivido, así como a sus dotes mágicas, que el Chac Mool es un sabio. Él posee un enorme conocimiento, al que pocos tienen acceso, acerca del mundo natural y de la historia de la tierra en la cual ha vivido por siglos. Además, se sabe al final del cuento, logra matar al protagonista y, pese a no estar presente en Acapulco, sabe que éste ha muerto.

Al presentar al arquetipo del sabio en su aspecto maléfico, la voz autorial sugiere el grado de opresión al que se puede someter a un ser humano, así como la debilidad que una persona puede tener, especialmente en aquellos momentos en los que se enfrenta a una situación que lo supera, y aún más si ésta rompe sus esquemas convencionales y las leyes de su mundo conocido. En la visión del mundo de la voz autorial, pues, podrían existir situaciones opresivas, difíciles y adversas, en las que si se deja a una persona común y corriente sola y a su suerte, ella jamás sería capaz de resolver el conflicto en cuestión y salir airosa de éste.

A Filiberto le agrada escuchar las historias que esta encarnación del arquetipo del sabio le relata gracias a su sapiencia, pero lo que realmente le interesa al antihéroe de este cuento es emplear las cualidades maravillosas del Chac Mool para su beneficio propio. No obstante, es apisionado por esta encarnación del arquetipo del sabio debido a su avaricia y debilidad humana – como ya se ha visto en 3.2.1 –. Esta antiheroicidad del protagonista hace que Filiberto no encare jamás al Chac Mool y huya sin prevenir a sus congéneres de la presencia de este ser entre ellos; no obstante, esta actitud del protagonista también se debe a que no tiene a nadie que le preste

buen consejo. Al contrario, a su lado se encuentra un sabio maléfico que sabe perfectamente no sólo cómo manipular a Filiberto, sino también cómo embaucarlo con “historias fantásticas” (22) y “viejos cuentos” (25), así como amenazarlo para que haga su voluntad (25). El conocimiento que este ser posee jamás se pone al servicio del protagonista; es empleado, en cambio, para transformarlo en un títere acostumbrado a ser maltratado constantemente, incluso arañado, y cuya voluntad es casi destruida por su captor (24-25). El antihéroe, sin estar capacitado en lo absoluto, tiene que enfrentarse solo a esta maligna encarnación del arquetipo del sabio. Ni tiene la facultad física o la valentía para hacerle frente al Chac Mool, ni tampoco posee un intelecto capaz, o bien de elucubrar algún ardid que contenga al monstruo, o bien de reconocer que necesita ayuda para poder controlarlo. Ilusamente, el protagonista cree que él podrá, sin asistencia de nadie, no sólo beneficiarse de los poderes de esta criatura, sino que sabrá cómo manejarla, a pesar de desconocer las dimensiones verdaderas del ser contra el que se enfrenta. Y el Chac Mool toma ventaja de esto para erigirse en el nuevo señor del hogar de Filiberto.

Mientras que otros protagonistas cuentan con el apoyo de un sabio benigno que los auxilie en sus empresas y aventuras – el Rey Arturo cuenta con la presencia de Merlín a su lado, y Aragorn y los demás miembros de la Compañía del Anillo tienen a Gandalf –, Filiberto se encuentra desamparado. La voz autorial muestra hasta qué grado una persona puede llegar a ser débil ante una situación adversa, pero para hacerlo no sólo deja al protagonista en soledad sino que trastrueca a uno de los arquetipos que más le podría ayudar, el del sabio, de benigno en maligno. Así pues, en vez de recibir consejos que lo ayuden a superar la situación en la que se encuentra, Filiberto recibe argumentos que lo hundan aún más en su precariedad. Los conocimientos que él posee acerca del Chac Mool y la información que éste le proporciona tan sólo sirven para que el protagonista ceda al yugo de su enemigo. Filiberto sabe que él es un dios poderoso

que controla las lluvias<sup>15</sup>, pero asimismo el Chac Mool le indica que “también es Dios del Rayo” y que lo “fulminará” si intenta huir (25).

Al colocar al protagonista en un texto en el que deja abierta la posibilidad de que este relato sea de maravilla-ficción fantástica, la voz autorial puede hacer aún más dramática y punzante la posición del antihéroe – cual se ha examinado ya en 3.2.2 –. Esto es así debido a que el arquetipo del sabio pertenece a un cosmos de fantasía y se ha manifestado en el mundo del protagonista – mimético del conocido por el lector de la obra –. La sapiencia que el arquetipo del sabio posee abarca no sólo información de su mundo sino también arcanos de otros cosmos, pero en vez de emplear esta copiosa sabiduría para socorrer al protagonista, la usa para oprimirlo y esclavizarlo. De esta manera, pues, la voz autorial puede mostrar su postura ideológica de una forma más enérgica.

Si la voz autorial hubiera colocado, además, a un sabio benigno al lado de Filiberto, a pesar de su gran debilidad, tal vez éste hubiera tenido una oportunidad para reunir la fuerza necesaria, al menos de carácter, para, superando su mediocre condición de flaqueza y egoísmo, hacerle frente al Chac Mool, si no de manera directa, sí con la ayuda de otro. Mas la voz autorial abandona al protagonista del todo en una situación que él jamás podrá resolver por sí mismo. Sólo así es que se muestra la palpable debilidad de este individuo – que bien puede llegar a ser, pensamos, la del ser humano al verse oprimido, si no por un ser encantado, sí por individuos o sistemas político-sociales.

---

<sup>15</sup> A pesar de sus poderes, el Chac Mool no puede controlar las estaciones, así es que en la temporada seca éste se queja de la falta de humedad. El mismo Filiberto se percata de la debilidad que oprime a este ser en dicha temporada y se pregunta qué ha pasado con el poder mágico del Chac Mool para hacer llover (24-25). Sin embargo, sus artes teúrgicas logran ahogar a Filiberto en Acapulco – se infiere – y le permiten enterarse de su muerte sin que nadie se lo comunique.

### 3.2.4 – El monstruo

La encarnación del arquetipo del monstruo en esta obra es un ente maligno que se yergue como un yugo constante a los intereses primarios de seguridad y libertad de Filiberto, y no le presta su auxilio para la consecución de sus intereses secundarios de prestigio y éxito. Esta situación a la que el protagonista es sometido por el Chac Mool, quien amenaza con matarlo si intenta huir (25), no es causada por un ser humano normal e igual al protagonista sino por un vástago del caos. Su enemigo es un ente ajeno a su mundo conocido, una monstruosidad que tiene un poder mágico sobre las lluvias, se transforma de piedra en un ser de carne y hueso, y encarna dos opuestos cronológicos: él es viejo y maduro a la vez; ha vivido por siglos, pero se manifiesta en el cuerpo de un hombre adulto. La posición en la que el antihéroe se encuentra – cual se ha visto ya en 3.2.2 y 3.2.3 – es sumamente complicada y difícil debido a que es mucho más desventajosa que si su opresor fuera un individuo como él, sin cualidades maravillosas, a quien pudiera encarar para lograr retomar posesión de estos dos intereses primarios que le han sido arrebatados, así como sus fatuas aspiraciones a la obtención de sus intereses secundarios.

Es gracias a sus cualidades mágicas que el monstruo tiene al protagonista a su disposición para hacer de él, con toda facilidad, lo que le venga en gana, ya que éste no será jamás un adversario que le pueda ofuscar sus planes de inmiscuirse en el mundo de los humanos. Cual ya se ha visto con anterioridad – 3.2.3 –, en la postura ideológica de la voz autorial podrían existir situaciones opresivas, difíciles y adversas, en las que si se deja a una persona común y corriente sola y a su suerte, ella jamás sería capaz de resolver el conflicto en cuestión y salir airosa de éste. Es así, entonces, que la voz autorial, empleando un monstruo para dominar a Filiberto, hace aún más evidente el grado de sojuzgamiento total al que el protagonista es sometido, arrebatándole

no sólo la posibilidad de aspirar a sus intereses secundarios sino que le hurta lo más vital que éste – o cualquier individuo – pueda poseer: sus intereses primarios.

A lo anterior se aúna el hecho de que al arrebatarle sus intereses primarios y secundarios a Filiberto por medio del arquetipo del monstruo, la voz autorial es capaz de crear un ambiente de temor y opresión con tan sólo unas pocas líneas. Al ser el Chac Mool una criatura monstruosa, su simple presencia en el texto trae una enorme carga, tanto intelectual como emocional, de peligro y misterio que se incrusta inmediatamente en la mente de Filiberto (así como en la del lector de este relato). La voz autorial no necesita llenar páginas y páginas explicitando lo temible y raro que puede llegar a ser un espécimen tal; el personaje de este texto (y, por supuesto, la persona lectora) reconoce al arquetipo del monstruo con perfecta claridad y sabe, por ende, lo que una criatura como el Chac Mool puede hacer, el daño que puede infligir y su supremacía sobre cualquier humano<sup>16</sup>. Por esto mismo Filiberto no opone casi resistencia alguna ante los caprichos de esta criatura y su mera presencia lo embarga de temor: “Ya debería estar acostumbrado al Chac Mool, pero hace poco, en la oscuridad, me topé con él en la escalera, sentí sus brazos helados, las escamas de su piel renovada, y quise gritar” (25).

La reacción de miedo del antihéroe es comprensible. El monstruo – como ya se ha visto en el segundo capítulo, en 2.3 – es un ente ineluctablemente subversivo que desestabiliza el orden y equilibrio del mundo conocido del protagonista de la obra a través del quebrantamiento de las leyes naturales de dicho mundo. El antihéroe, pues, se pregunta febrilmente en su diario – con una escritura distinta a la habitual, a veces como de “niño, separando trabajosamente cada letra”, a veces como de alguien totalmente dominado por un estado nervioso deplorable (19) – acerca de la verdadera naturaleza de la realidad: “todo es tan natural; y luego, se cree en lo real... pero esto

---

<sup>16</sup> Nótese la intertextualidad que este cuento de Fuentes guarda con *Frankenstein* de Mary Wollstonecraft Shelley. Así como el doctor Víctor Frankenstein despierta y encuentra a la criatura al lado de su cama, Filiberto abre los ojos y enciende la luz para hallar al Chac Mool en su habitación.

lo es, más que lo creído por mí. . . . Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí, y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo. Océano libre y ficticio, sólo real cuando se le aprisiona en un caracol” (15). No sólo el amigo del protagonista se cuestiona si los eventos descritos en el diario de Filiberto son un mero producto de la imaginación de éste, el mismo antihéroe escribe: “Tendré que ver a un médico, saber si es imaginación, o delirio, o qué, y deshacerme de ese maldito Chac Mool” (18). Es así, entonces, que la presencia del arquetipo del monstruo es subversiva y éste domina a Filiberto con facilidad. La ideología de la voz autorial, por su parte, es expresada de manera contundente al apostar al protagonista de este texto en una situación tal – como se ha indicado ya en los segmentos precedentes – gracias a que la voz autorial coloca este relato justo en la frontera entre lo fantástico y lo mimético – entre la maravilla-ficción fantástica y lo mimético, para ser más exactos –, y hace uso del efecto fantástico para narrar esta historia.

### 3.3 – “Bastión de oscuridad”

No puedes ver lo que no comprendes.  
 Por eso convertimos a los monstruos  
 en representaciones imprecisas, sombras.  
 – José Luis Zárate Herrera. *Xanto: Novelucha libre*

#### 3.3.1 – El héroe y el protagonista

En este relato, en el cual el arquetipo del protagonista se encarna en una mujer y el del héroe se encuentra ausente, me enfocaré, primeramente, en la relevancia semiótica de esta ausencia para, después, mostrar la forma en la que la postura ideológica de la protagonista la vuelve impotente y la orilla a no poder salvar a su pueblo. Esta es la historia de una derrota. La voz autorial quiere mostrar al lector una población en la última etapa de su fin, y deja esto en claro al

iniciar el texto con una narración homodiegética de Ariadna<sup>17</sup>, la protagonista que ya no es humana sino vampira, relatando retrospectivamente en plena noche la caída del feudo en el cual reinaba su padre, y mencionando la muerte de Leval, su hermano, quien ha jugado un papel primordial en la capitulación de dicho señorío. El título mismo ya lo anuncia: un bastión de oscuridad hace referencia a una fortaleza maligna, no a una benigna donde se lucha contra el mal. Al emplear este elemento paratextual, la voz autorial señala, desde el punto más inicial del texto, hacia la derrota que los pobladores del feudo han sufrido y hacia la repoblación por vampiros y mandrágoras de lo que fue un baluarte poblado por humanos. Este sitio en donde, bajo el superficial cristianismo de sus pobladores, todavía sobreviven ritos y creencias paganas termina convirtiéndose en el último bastión de los vampiros y sus aliados contra la religión cristiana. La causa de la toma de esta fortaleza, antes benigna, por estas criaturas perseguidas por el cristianismo hasta los rincones más apartados del mundo es explicitada por el malvado Lord Kinoc: “[Ustedes] son los últimos en este ínfimo continente, el bastión final a donde no llega el fanatismo religioso de las cruzadas, la asquerosa fe que nos hace imposible la vida, mi querido y falso cristiano” (49).

En un principio el lector puede pensar que Ariadna es humana, pero una vez que ha leído el final de la historia, cuando Lord Kinoc hunde sus colmillos en el cuello de la protagonista, el lector cae en la cuenta de que en realidad ella es vampira y se encuentra recordando su vida pasada, cuando su humanidad aún no se había extinguido. Es entonces, asimismo, que se comprende que la protagonista diga que su hermano está muerto (37). Así como Ariadna vive el “dolor de [su] humanidad perdida con [su] sangre” (50), la humanidad de Leval también ha muerto y ahora

---

<sup>17</sup> La intertextualidad con el mito de Teseo y el Minotauro es obvia. Ariadna es la ayudante del héroe griego que consigue matar a este monstruo pero olvida cambiar las velas de sus navíos de negras a blancas, y Egeo, su padre, se precipita a la muerte en el mar que lleva su nombre. Así pues, pese a la victoria de Teseo, su historia culmina en una derrota. Emplear el nombre de Ariadna en este relato es una alusión evidente a la historia de una derrota, tras una victoria (aparente, en el caso de este cuento) que la precede.

una naturaleza vampírica ocupa su lugar. ¿O acaso Lord Kinoc ha matado a Leval tras obtener lo que deseaba? La voz autorial deja abierta esta incógnita. No es coincidencia que Ariadna cuente su historia bajo la luz de la luna menguante. La voz autorial emplea esta imagen para aludir al fin del ciclo de vida del poblado de la protagonista. Ésta y otras imágenes, tales como los soldados regresando con sus espadas melladas y sus escudos abollados (38), la falta de alimentos, el miedo en las caras de los aldeanos y la “basura en todos los rincones” (39), así como el abandono de la vida en el exterior de las murallas del castillo y el apiñamiento de las casas “incompletas, mal construidas en el patio exterior” (38), son puestas en el texto por la voz autorial para crear una sensación de abandono y decadencia que sugieren la muerte de dicho señorío.

La derrota es, pues, total, delatando que la ausencia del arquetipo del héroe es totalmente significativa en este relato. De haber estado presente un héroe en el feudo, tal vez éste no hubiera sucumbido ante los ataques de los vampiros y las mandrágoras, cuyo poder es tal que, o bien han exterminado a los lobos “y demás pueblos mágicos”, o bien los han hecho huir ante su presencia (43). Un héroe de la talla de Cuchulain, el Rey Arturo o Luke Skywalker bien hubiera podido contribuir a un resultado diferente en la batalla contra los enemigos del señorío, no sólo gracias a las habilidades guerreras de este arquetipo sino también por el impacto de su presencia en la toma de decisiones. El señor feudal no escucha a su consejero principal, el mago Paladur, y al no haber héroe alguno que pueda hacerlo entrar en razón para que le preste oído al hechicero de la corte – aun si eso significara tener que abandonar la fortificación y seguir el ejemplo de los seres teúrgicos (si es que no han sido masacrados) – el destino de dicha comarca es su destrucción. Lo más calamitoso es que Leval, quien parece ser lo más cercano al arquetipo del héroe, no sólo es exiliado sino que cae presa de la seducción de Lady Alraun, una mandrágora, es transformado en un vampiro por Lord Kinoc, y en vez de luchar contra éste y sus huestes se vuelve su aliado. Así

pues, la ausencia del arquetipo del héroe destaca la tragedia de este feudo, cuyas posibilidades de salvación se tornan nulas, en gran parte, debido a dicha privación. La voz autorial deja entrever, pues, cómo la carencia de un elemento puede ser tan decisiva en el resultado de una acción o de una historia.

La voz autorial desea mostrar también cómo ciertas decisiones y rasgos de personalidad de los actores se vuelven causa de su propia ruina. El señor feudal no sólo expelle a quien pudiera haber sido clave en su lucha contra sus adversarios, sino que también desoye las advertencias de su hechicero y no toma consejo de nadie, ni siquiera de su hija. Ariadna podría, tal vez, hacer entrar en razón a su padre, pero la visión del mundo que ella tiene le impide hacerlo. Al afiliarse a una ideología que contempla a las mujeres como incapaces de acción o decisión, la protagonista se orilla a sí misma a ser únicamente testigo de las equivocadas y fatídicas decisiones del señor feudal. Ella vive en un mundo en el que son los hombres quienes ostentan el poder, quienes combaten y mandan, un cosmos en donde se considera que las mujeres tienen tan sólo un papel secundario. Es así, pues, que la madre de Ariadna no toma parte en el liderazgo de sus tierras, es una figura débil a la que la voz autorial hace referencia una sola vez al hacer que Ariadna mencione “los llantos callados de [su] madre” ante la futura catástrofe de su pueblo (39). Las mismas palabras de la protagonista delatan que ella también se adhiere a esta visión del mundo: “Leval las trajo, tal vez de regiones orientales. Quizá de una ruta intermedia, perdida en este gran mundo que mi condición femenina me impide recorrer” (37). Sus actos secundan esta ideología. Pese a ser la hija del señor feudal, es incapaz de aconsejar a su padre; pese a ser la aprendiz del brujo del feudo, ella puede tan sólo asistir a Paladur. No sabe confeccionar pócimas mágicas, ni sortilegios, y tampoco conoce el lenguaje del mundo natural, ignora – a diferencia del viejo teúrgo – cómo descifrar sus mensajes.

La falta de poder de la protagonista es tal que ésta nunca le hace frente al señor feudal, aun cuando ella es su propia hija, posee parte de la sabiduría del hechicero del señorío, es consciente de los errores que su padre hace y puede ver las posibles consecuencias de los mismos. Ella podría echar mano a su posición social y conocimientos para buscar posibles alternativas a las decisiones tomadas por su progenitor, intentar disuadir a su padre cuando él echa a Leval de su fuero, rechaza las advertencias de Paladur o es incapaz de percibir el sentimiento de desamparo que embarga a su pueblo, el cual ha dejado las creencias cristianas de lado y se ha volcado al paganismo con la esperanza de hallar una salvación (41). No obstante, Ariadna no hace nada. No intenta siquiera protestar ante las decisiones de su padre. Otra mujer con una postura ideológica distinta hubiera reaccionado de otra forma. Mas la voz autorial desea narrar la historia de una derrota no sólo física sino también psicológica. Es así, pues, que encarnar al arquetipo del protagonista en un personaje con una visión del mundo tal encaja perfectamente con este deseo de la voz autorial. Ariadna ha sido educada para pensarse inferior y no oponer resistencia ante la autoridad masculina – ni siquiera es capaz de hacer que Paladur, su maestro y confidente más cercano, la reciba cuando ella busca hablar con él (45) –. La derrota física de la protagonista toma lugar cuando Lord Kinoc y sus aliados toman el castillo de su padre a la fuerza; la derrota psicológica ha tenido lugar ya hace tiempo y ahora sólo se hace patente.

Nótese la manera en la que la voz autorial hace uso del género de lo fantástico para orillar a la protagonista a afiliarse a la postura ideológica que muestra a lo largo del relato. Al ser un texto de maravilla-ficción fantástica, la voz autorial es capaz de invadir el mundo de la hija del señor del feudo con la presencia de peligrosos monstruos malignos, tales como las mandrágoras o los vampiros, que la encasillan aún más en su visión del mundo. Una mujer, en dicha visión, no sólo está a merced de hombres o animales sino también de criaturas monstruosas que le podrían

hacer daño. Y esto acaece. Ella se vuelve la presa de Lord Kinoc. Cabe preguntarse, no obstante, si su nueva condición vampírica la ayudaría a liberarse de su postura ideológica. El texto no lo indica, deja esta incógnita sin resolver.

### 3.3.2 – El antagonista

Antagonistas en este relato son los monstruos a los cuales se enfrentan los habitantes del castillo y sus alrededores. Estos últimos se han refugiado dentro de sus murallas buscando protección de las mandrágoras que los atacan constantemente y se erigen como sus primeros antagonistas: “parecen odiar a nuestra raza, como ni siquiera los lobos u otros seres sobrenaturales acostumbran hacerlo” (42). Al final de la narración, no obstante, emergen los segundos antagonistas de los pobladores del fuero: los vampiros, aliados de las mandrágoras, quienes, junto con éstas, terminan por tomar posesión de la fortaleza. Ambas especies desean exterminar a los humanos del señorío en el cual reina el padre de Ariadna, la protagonista de esta historia, y robarles su bastión con el propósito – como se ha indicado en 3.3.1 – de utilizarlo como defensa ante la fe cristiana que los persigue. La victoria de estas creaturas deja entrever que en la visión del mundo de la voz autorial el mal es un cáncer que nunca será extirpado por completo, siempre habrá rincones alejados y casi olvidados en los que la maldad se reagrupe y resguarde contra el bien.

Los monstruos han triunfado y el signo más evidente de que su victoria ha sido total es la ausencia de lobos en el bosque, los cuales desaparecen, junto con los duendes y otras creaturas mágicas, cuando las mandrágoras, a quienes los vampiros se les unen más tarde, toman posesión de la foresta (43). La voz autorial deja esto en claro, en el segundo párrafo inicial del cuento, al recoger el lamento de la protagonista: “Extraño el aullido de los lobos, su sonido familiar. Un lamento que puedo comprender, que existe desde que tengo memoria” (37). Este evento sucede

cuando Ariadna ya no es humana, tampoco lo es Leval, su hermano, y los humanos ya han capitulado ante el ataque de estos monstruos. El triunfo de los antagonistas ha sido rotundo. Esto no es una sorpresa en absoluto. Mandrágoras y vampiros son seres mucho más pujantes que los humanos. Al transformarse en vampiro, Leval adquiere una superioridad evidente: “Leval ingresa, avanza hacia nosotros, más erguido que nunca. Más seguro en sus pasos, en su ceño... Cambiado... Sus cabellos, antes rubios, lucen ahora blancos, platinados. Sus pecas desaparecidas... También sus cicatrices” (48). La voz autorial da cuenta de la derrota de un grupo de humanos y al hacerlo no sólo los priva de un héroe y les da un gobernante que no escucha a su consejero, sino que, además – como se trata en 3.3.3 –, éste es débil y se encuentra en decadencia, incapaz de otorgarle la victoria a los suyos. Los contrincantes a quienes los habitantes del feudo se enfrentan poseen cualidades teúrgicas que les proporcionan una clara ventaja sobre ellos, y a pesar de que los humanos cuentan con un sortílego, lo que debería de ayudar a equilibrar la balanza entre estas dos fuerzas, los poderes de éste no son lo suficientemente potentes como para salvar a los habitantes del castillo de su destrucción. Pese al valor de los soldados y los labriegos de este feudo, así como a las dotes hechiceras de Paladur, el mal que los antagonistas traen a dicho lugar asola la región y triunfa. Es así, pues, que este palacio se vuelve – tal y como el título de la obra lo indica – un bastión maligno que protegerá a sus ocupantes de la amenaza que el cristianismo y su mensaje de bondad es para ellos. Mandrágoras y vampiros son seres demoniacos para quienes la compasión y el amor son una afrenta, van en contra de sus costumbres y les hacen “imposible la vida” (49). Estas criaturas son “[r]azas malditas, emparentadas, que . . . buscan . . . la seguridad de las paredes” del castillo de la protagonista para poder “[a]islarse de Dios en . . . este fuego falsío” cuyo cristianismo es una hipocresía (49). Pese al avance de la cristiandad en Europa,

estas criaturas malévolas logran su cometido, son capaces de sobrevivir en un pequeño rincón olvidado del mundo.

La decisión de la voz autorial de narrar esta historia por medio de un texto de maravilla-ficción fantástica refuerza su visión del mundo ya que, como antes se indicó, la mera supervivencia de estos seres monstruosos, normalmente malvados por naturaleza, se establece como un signo de que el mal en el mundo no se ha extinguido. Además, cual ocurre en “Chac Mool”, al ser las mandrágoras y los vampiros entes con características mágicas, su victoria sobre los humanos es definitiva. Más sobre este tema se trata en 3.3.4.

### **3.3.3 – El sabio**

Paladur, el personaje que encarna al arquetipo del sabio en este cuento, es el viejo mago y consejero del gobernante del feudo que está siendo atacado por las mandrágoras. Paladur se erige como este arquetipo debido a sus dotes taumaturgias y sus extensos conocimientos del cosmos. Estas características lo posicionan sobre el resto de los demás pobladores de esas tierras y lo dotan de autoridad ante ellos. Tan sólo este teúrgo y Ariadna, su discípula, son capaces de reconocer a las mandrágoras disfrazadas como jóvenes medrosas que buscan infiltrarse al castillo (42); únicamente este mago sabe leer los cielos y comprende, así, que los dioses están enfadados contra los habitantes del señorío (38); sólo este brujo conoce las fórmulas secretas, escritas en runas extrañas, para la confección de pócimas encantadas (45); este sortilego es el único que dimensiona el peligro real al que se enfrentan los humanos del fuero en donde él habita (41, 45, 47). Sin embargo, los intentos de Paladur de persuadir a su soberano carecen de fuerza, el hechicero no es capaz de hacer que el señor del feudo escuche sus consejos. Así pues, el fuero cae por la ausencia

de un héroe, porque el señor feudal no escucha al sabio de esas tierras, pero también a causa de la postura ideológica de dicho sabio.

La voz autorial narra la historia de una derrota y muestra la etapa final de la caída de un señorío – se ha mencionado ya al tratar los arquetipos del héroe y de la protagonista – y uno de los elementos clave que emplea para lograr este objetivo es el papel que dicha visión del mundo de esta encarnación del arquetipo del sabio juega en este proceso: esa descreencia radical en su capacidad para influir en el padre de Ariadna a causa de la desvalorización de la sabiduría y poderes del sabio que el señor feudal muestra en su conducta. Pese a sus esfuerzos por salvaguardar a los suyos, Paladur contribuye, sin proponérselo, a la caída de su poblado. El hechicero es incapaz de encontrar o articular la solución a los constantes ataques que el señorío sufre a manos de las mandrágoras, pero tampoco logra hacerle ver a su señor los errores que éste comete puesto que teme perder su favor. Paladur explica a Ariadna que su padre se aferra “a los preceptos religiosos, a las leyes feudales y las reglas de caballería, a las historias sobre el Rey Arturo, que permiten la estancia y consejo de Paladur. Nada más contempla. Nada más permite” (41). El hechicero sabe que este señor lo ve a él como una simple pieza que forma parte de su gobierno, tolerada con tal de cumplir con las leyes que desea seguir, pero cuyo valor no es apreciado. El padre de su aprendiz no se fía de él y su sabiduría, sino de la fuerza y brío de sus soldados, así que Paladur nunca se atreve a encararse, con autoridad y convicción, al señor feudal. Paladur no cree que éste lo vaya a escuchar y, además, teme una represalia por parte del gobernante del poblado. La narradora misma percibe esta falta de coraje por parte de su mentor – ella cuenta: “[Paladur] se escabulló, como siempre, mientras mi padre crispaba la mandíbula, maldecía una y otra vez por lo bajo” (41) – y lo busca para reprocharle que no hubiera abierto más la boca, que su intento por aconsejar al señor del fuero hayan sido unas pocas palabras cargadas de misterio (41). Es en

este momento en el que el sortílego explica a su discípula el apego de su padre a las leyendas del Rey Arturo y – de acuerdo a la ideología de este brujo – la futilidad que sus consejos hubieran tenido en oídos del señor feudal. Paladur busca, tal vez, el momento oportuno para acercarse a su gobernante, pero al pensarse sin autoridad, los tres intentos de proporcionarle un consejo que el mago lleva a cabo son infructuosos.

Ciertamente el padre de la protagonista-narradora no respeta a Paladur y, tras la tercera vez en que éste se atreve a contradecirle, manda a sus guardias que lo apresen y vocifera: “Hoy concluiré lo que hace mucho debí corregir” (47). No obstante, si Paladur hubiera tenido una postura ideológica distinta, tal vez hubiera podido usar su sapiencia para tramar algún plan que hiciera entrar en razón a este noble; o tal vez hubiera podido buscar el apoyo de la hija del señor feudal para exponerle a él todo lo que el teurgo sabe con respecto a las mandrágoras, para explicarle que la mujer que Leval, el heredero del señorío, ha traído consigo es en realidad una mandrágora (42), y que su hijo ha caído bajo el influjo del poder de la supuesta dama que está a su lado. Paladur prefiere confiarse a sus pócimas secretas y, justo antes de que el padre de Ariadna selle el pacto de alianza con Lord Kinoc, cuando el sabio reúne finalmente el valor necesario para, pese a la orden de aprehensión que el soberano del castillo ha proferido contra él, intentar acercarse a su señor con sus pociones mágicas, éstas se escapan de sus manos y “se estrellan contra el piso” soltando un humo enigmático y frustrando el último intento de este taumaturgo por salvar a su pueblo (47).

La narradora homodiegética de esta historia contempla a Paladur como un sabio digno de respeto, y lo mismo hacen los soldados – cualquier persona foránea que logra infiltrarse al castillo es llevada inmediatamente ante el viejo taumaturgo (42) –; ella se dirige a él por su nombre, mas también lo denomina con epítetos que denotan aprecio y devoción: “el viejo mago de la co-

marca” (38), “mentor” (49) y “maestro” (50); toma, asimismo, las explicaciones que él le da respecto al cosmos que los rodea como las más precisas y veraces; aun cuando ya todo está perdido y ella es una vampira, la narradora llega incluso a estimar más la sapiencia de su mentor: “comprendo mejor los caminos de la magia. Y la calculadora mente de Paladur” (41). A pesar de todo esto, la voz autorial no comparte la postura ideológica de la narradora. Así como la comarca está en decadencia – véase 3.3.1 –, esta encarnación del arquetipo del sabio también se encuentra en un estado menguante y en decadencia. Con la referencia al Rey Arturo y sus caballeros, la voz autorial alude a que si se le compara con otras encarnaciones del mismo arquetipo – piénsese en los famosos Merlín, Gandalf y Dumbledore, magos intensamente valorados por sus congéneres y aliados –, Paladur ha perdido efectividad, pujanza y autoridad. Ya se ha mencionado la falta de arrojo de este último, agréguese que la voz autorial destaca sus momentos de flaqueza: su escabullimiento tras augurarle al gobernante del señorío la ruina de éste (41), su rehuida a la mirada y presencia de Ariadna cuando el señor feudal rechaza, por segunda vez, el intento del mago de aconsejarle (46), su bajar la mirada y ocultar sus lágrimas tras su tercera tentativa de advertirle a su soberano del peligro en el que se encuentran él y su poblado (48). Así pues, este sabio no logra cumplir cabalmente su rol y falla en su cometido, no es capaz de – cual lo indica Carl G. Jung en The Archetypes and the Collective Unconscious – formular preguntas, o dar información u objetos que tengan como objetivo otorgar “the unexpected and improbable power to succeed” (220).

También aquí la decisión de la voz autorial de emplear el género de lo fantástico, y el subgénero de la maravilla-ficción, para relatar esta historia tiene una clara relevancia semiósica: Se hace con ello más trágica la decadencia del arquetipo del sabio. Éste no es tan sólo alguien con una gran y profunda sapiencia, también es poseedor, gracias a dicho conocimiento, de miste-

riosos poderes arcanos, él debería de poder enfrentarse a las bestias monstruosas que acechan al señorío, su magia debería de acabar con las mandrágoras y los vampiros. Mas esto no es así: el sabio resulta en definitiva impotente ante las fuerzas sobrehumanas del mal.

### 3.3.4 – El monstruo

El arquetipo del monstruo se encarna en dos especies distintas en este relato: vampiros<sup>18</sup> y mandrágoras<sup>19</sup>. La monstruosidad de los primeros es ampliamente conocida; estas criaturas inmortales – a las cuales sólo se les puede dar muerte de forma definitiva si se les clava una estaca en el corazón y se les corta la cabeza<sup>20</sup> – poseen cualidades mágicas, como volar o transformarse en animales tales como un murciélago, y sus colmillos les permiten succionar la sangre de sus víctimas<sup>21</sup>. Las mandrágoras, en este texto, son un híbrido entre planta y humano; pueden tener el aspecto de una persona, mas también son seres vegetales dotados de una gran fuerza física (42, 44). Ambas especies de monstruos, pues, rompen las leyes naturales del mundo conocido del lector, y, en este caso, lo hacen para amenazar la seguridad de la protagonista del relato y sus compatriotas. La voz autorial muestra, así, su postura ideológica con respecto a los humanos y otras razas mágicas: los primeros son claramente inferiores a las segundas.

Se ha dejado en claro – en 3.3.1 –, que la voz autorial desea mostrar la derrota de un pueblo; así pues, para llevar a cabo su objetivo emplea al arquetipo del monstruo, pero lo hace a tra-

---

<sup>18</sup> Dos de los vampiros más tradicionalmente conocidos son Nosferatu y Drácula. Ambos encabezan una lista bien nutrida de ejemplos de estos entes tanto en la literatura como en el cine.

<sup>19</sup> La famosa mandrágora es una planta de flores violáceas cuyos frutos son pequeñas bayas anaranjadas. Su raíz tiene forma humana y se le atribuyen propiedades medicinales, así como cualidades mágicas. En su Enciclopedia de las cosas que nunca existieron, Michael Page y Robert Ingpen explican que si se le extirpa del suelo chillará de tal forma que es capaz de inducir “histeria, e incluso locura” (79).

<sup>20</sup> Es necesario indicar que esta es la manera más popular de exterminar a un vampiro, mas esto no significa que sea la única.

<sup>21</sup> Pese a las similitudes entre vampiros de distintas piezas literarias o fílmicas, es pertinente señalar que cada texto presenta al vampiro de acuerdo a la visión del mundo de la voz autorial que escribe una obra en específico, lo cual da cuenta de la posible disparidad entre vampiros de historias diferentes.

vés no sólo del uso de dos encarnaciones distintas de dicho arquetipo sino también de dos conductas diferentes por parte de dichos seres. En ambas su visión del mundo se hace palpable debido a que – cual se ha visto ya en 3.3.2 – los humanos no tienen oportunidad alguna de vencer a sus antagonistas. La primera, y más evidente, conducta es el asedio y asalto que las mandrágoras montan contra los humanos de la fortaleza en donde habitan Ariadna y los suyos. Este es un ataque abierto en un plano físico tangible; aún si acaece durante la noche, los soldados del feudo y los habitantes de éste son capaces de ver a sus adversarios cara a cara e identificarlos como tales, lo que les permite combatirlos directamente. Sin embargo, todos los aldeanos y guardias tienen el miedo impreso en sus caras (39). Esto no sólo se debe a que están siendo aniquilados sino también a que se encuentran en clara desventaja ante dichas creaturas: sus contrincantes poseen cualidades mágicas y, por ende, superiores a las de ellos. Las mandrágoras son monstruos, y, como tales, son “furtivas, acechantes. Invisibles en el espeso follaje del bosque. Aun a plena luz del sol. Por la noche se vuelven invencibles. [El] ejército [del padre de Ariadna] ha sido diezmado a manos de ellas, pese a los sortilegios de Paladur”, el mago de la comarca, “[p]ese a todas las estrategias” (39). No obstante, la segunda conducta por parte de las mandrágoras es aún más subversiva que una batalla contra enemigos más poderosos, pero identificables.

En más de una ocasión, relata Ariadna – trece para ser exactos (42) – las mandrágoras se han infiltrado en el refugio de los humanos. Siempre han sido reconocidas y ejecutadas, pero lo inquietante de la situación es que no se les reconoce por ser distintas de los habitantes del castillo sino por ser “doncellas medrosas” que aparecen de repente en medio de ellos (42). Por más que Ariadna y su maestro, el taumaturgo del feudo, les han “mostrado sus anatomías desnudas, sus cuerpos abiertos tras la ejecución”, ella y Paladur son los “únicos capaces de ver la diferencia” entre un humano real y una mandrágora haciéndose pasar por humana (42). Aunada a las cuali-

dades mágicas de las mandrágoras, la capacidad de éstas por hacerse pasar por gente común y corriente resulta mucho más amedrentadora que una guerra declarada, ¿cómo defenderse ante un adversario que se esconde tan bien? ¿Acaso el brujo y su discípula están matando a jovencitas que de alguna forma han podido sobrevivir en el bosque y buscaban la protección del señor feudal? ¿Serían estos seres capaces de suplantar a un aldeano cualquiera? Esta duda se encarna en Leval, el hermano de la protagonista, quien, tras su exilio al volver de las Cruzadas, regresa a su hogar transformado en un vampiro (48-49) y aliado a los monstruos que arrasan con el bastión donde morara alguna vez un pueblo de humanos (37).

Al ser éste un cuento de maravilla-ficción fantástica, la voz autorial se permite narrar la historia de la caída de un pueblo de manera netamente subversiva a todo orden – véase el segundo capítulo, 2.3 – y desde una perspectiva de desamparo absoluto. No sólo la protagonista, relatando lo sucedido a sus congéneres, declara desde un inicio que el feudo ha sido devastado, también hace palpable el grado de desesperanza y temor al que el señorío, en donde alguna vez ella fuera humana, fue sometido por sus enemigos. No combatieron contra otros humanos sino contra monstruos que evidentemente siempre tuvieron la ventaja y superioridad. Y el único atisbo de esperanza que tuvieron los habitantes del señorío resultó una celada de estas creaturas. Fue una lucha por una causa perdida, con nulas posibilidades de victoria debido, de acuerdo a la visión del mundo de la voz autorial, a la inferioridad de los humanos con respecto a estos monstruos.

### 3.4 – El Club de la Salamandra

Et quand tu seras consolé  
 (on se console toujours)  
 tu seras content de m’avoir connu.  
 – Antoine de Saint-Exupéry. *Le petit prince*

#### 3.4.1 – El héroe y protagonista

Todo héroe – se ha indicado en el segundo capítulo, en 2.1 – posee habilidades que lo destacan entre sus semejantes y tiende a realizar proezas que benefician a su sociedad. Así es Rudolph Green, el personaje de la novela de Jaime Alfonso Sandoval que encarna dos arquetipos: el del protagonista y el del héroe. Éste es un adolescente de quince años dedicado al estudio y “experto en entomología, idiomas, formación de minerales, cría de gansos” y buen cocinero (10). A tan corta edad trabaja en la Universidad de Port Moresby, en Papúa-Nueva Guinea, y es el mejor traductor de dicha institución debido a que es asombrosamente plurilingüe; habla once “idiomas, cuatro dialectos y tres lenguas muertas” (10). Siguiendo una corazonada, abandona la seguridad de su empleo y se lanza a lo desconocido en pos del misterio que el mensaje encontrado en la lata de tomate le ha revelado (18), vende prácticamente todas sus pertenencias y se hace un pasaporte falso para poder viajar a Europa (21-22). Sus aventuras lo llevan hasta la ciudad de la anticiencia, en donde, para salvar a dicha urbe y a sus habitantes, él llega a un acuerdo con su archienemigo, el doctor Thomas Hillinger, que evita la destrucción de la polis. Además, con tal de proteger a los anticientíficos que habitan en el fondo del mar y guardar el secreto de su existencia, abandonando ese paraíso y a la mujer a quien ama, Rudolph regresa a la superficie junto con su antagonista y se asegura que a éste lo crean desquiciado (211-23).

Esta historia es relatada por un narrador homodieético sin privilegio cognicional, por lo que el lector tiene acceso únicamente a los pensamientos y sentires del protagonista que cuenta sus aventuras. Gracias a esto es que la voz autorial puede expresar su postura ideológica de cierta

manera sutil. En la visión del mundo de la voz autorial, la realidad – aquello que un individuo considera verdadero – puede ser concebida de diferentes maneras, las cuales son valederas para el grupo de personas que se adhieren a alguna de dichas maneras de percepción. Si se recuerda la relación entre la fantasía y lo fantástico con lo que una sociedad considera real e irreal, así como las aportaciones de Thomas Kuhn – primer capítulo, en 3 y 4.3 –, puede apreciarse que hoy en día la ciencia es el instrumento por medio del cual la mirada urbana científica determina qué es real y qué no lo es; sin embargo, los resultados que la ciencia proporciona son, ante todo, tan sólo una aproximación a la realidad y, además, una perspectiva más de entre varias<sup>22</sup>. Así pues, Rudolph, quien en un inicio es un fiel seguidor del paradigma de la mirada urbana científica, se adhiere a un nuevo paradigma, el de los anticientíficos, y su postura ideológica cambia radicalmente: “mi concepción del mundo se había trastocado por completo; tantos años de estudiar botánica, química, física, biología, astronomía, geología... para descubrir ahora que en realidad no sabía absolutamente nada del verdadero funcionamiento del Universo” (45)<sup>23</sup>. El protagonista se vuelve un abnegado anticientífico en ciernes. Al emplear a un narrador tal, pues, que puede expresar sus ideas sin tapujo alguno, la voz autorial puede dar cuenta del cambio de paradigma que dicho personaje efectúa sin decantarse por la evaluación – validación o invalidación – de sus nuevas creencias, distanciándose con facilidad de tal héroe.

Al sobremediatizar toda la información a través de la percepción de Rudolph, la voz autorial puede mostrar con entera libertad la nueva perspectiva que este personaje tiene de la realidad, los juicios de valor que él lleva a cabo y cómo es que sus acciones son una consecuencia lógica de su nueva visión del cosmos. Dos son las consecuencias principales de esta decisión: a) La voz autorial le permite al lector, si así lo desea, aunarse al entusiasmo que el joven héroe

---

<sup>22</sup> Tal y como sugiere el epígrafe de 4.3 del primer capítulo.

<sup>23</sup> Nótese el paralelo intertextual con el *Faust* de Goethe, al inicio de la obra, cuando Fausto se encuentra en su gabinete (líneas 354-85).

muestra al conocer la anticiencia, y, además, preguntarse si el texto en sus manos, que se le presenta en una primera instancia como enteramente mimético, no será en verdad una obra fantástica o una que llegue, en algún momento, incluso a los territorios de la fantasía. b) Tras hablar Rudolph con Hillinger, cuando el muchacho cae en la cuenta de que los anticientíficos no son los sabios que él creía que eran (150-54), la voz autorial no puede recriminar la anticiencia de manera abierta, sino tan sólo dejar que sean el antagonista y el protagonista quienes lo hagan (en efecto, no se toma ella la libertad de irrumpir intempestivamente en el texto). De esta forma, la voz autorial deja la puerta abierta a que el lector se cuestione la verdadera naturaleza de la realidad – incluso el capítulo inmediato a la desilusión que Rudolph vive se titula “Buscando la realidad” (155) – puesto que si todo lo que los anticientíficos dicen y creen es falso, ¿cómo es que pudieron construir un navío que ha llevado al protagonista y a sus camaradas al fondo del mar? ¿Cómo es que existen monstruos y un mundo submarino? ¿Cómo es que ahí se yergue una bella y bien poblada villa? Al final de la obra, la voz autorial muestra cómo, bajo una perspectiva urbana científica, todo lo vivido por Hillinger y Rudolph parece ser un cuento de hadas, mas, por otro lado, el protagonista ha narrado dichos eventos como verídicos (221-22). Es así, pues, que empleando a un narrador homodiegético para expresar su ideología con respecto a la realidad, la voz autorial puede mostrar que en el mundo del doctor Hillinger los anticientíficos son una turba de locos y su sapiencia es errónea, pero que en la metrópoli de la anticiencia es al contrario. Ahí, Hillinger es un loco, y lo tratan y se comporta como tal (209-13). El protagonista expresa lo antedicho respecto a la realidad al interrogarse: “¿Pero cuál era la verdad después de todo?” (214).

Es necesario indicar que existen instancias en las que la voz autorial presenta el paradigma anticientífico con cierta ironía; no lo condena, pero su forma de presentarlo es un tanto bur-

lona<sup>24</sup>. Un par de ejemplos son: La ““Declaración de los derechos de todo””, que abogaba por el derecho a la vida de absolutamente todas las criaturas, desde un tomate hasta un ser humano, “redactada por un anticientífico holandés (el abogado Eric van Rick), quien fue el miembro fundador, presidente, tesorero, secretario, y primer y único integrante de dicha asociación” (55). Otro ejemplo: El caso de Bianca Rosa Savacedo, quien se casó “con un mandril, quien no sólo fue buen esposo, sino que lavaba muy bien los trastes y ayudaba en casa. Desgraciadamente murió al ser atropellado mientras se dirigía a comprar el periódico deportivo” (81). El mismo Salvatore, eminente anticientífico, exclama ante la traición de Bianca: “debí sospechar de ella en el momento en el que me abandonó por aquel mono de laboratorio, debí suponer que no era alguien estable” (105). Podría pensarse, en un principio, que la voz autorial les da la razón a los anticientíficos, ellos son los portadores de una sapiencia superior a la de la mirada urbana científica, y están siendo perseguidos por el status quo ya que sus conocimientos amenazan con derrocar a quienes se encuentran en las esferas de poder. Sin embargo, por medio de estas instancias irónicas, en las que no se decanta abiertamente en contra de la anticiencia, pero sí muestra que la contempla como exótica y probablemente pocos de los argumentos que esgrime pueden ser tomados con seriedad, la voz autorial mantiene cierto equilibrio entre el paradigma urbano científico y el anticientífico, y expresa, así, su visión del mundo. Cuando Rudolph y sus camaradas descienden a las honduras de los océanos y la narración da cuenta de los logros y aciertos de los anticientíficos, el paradigma de la anticiencia parece prevalecer sobre el urbano científico; no obstante, a través de, nuevamente, un par de momentos en que la voz autorial expresa ironía al narrar las actividades de la anticiencia (128, 140), y la explicación de Hillinger acerca del origen de los an-

---

<sup>24</sup> Este tipo de ironía, explicita Helena Beristáin en su libro Diccionario de retórica y poética, se denomina como carientismo o scomma (273).

ticientíficos (149-54), la voz autorial logra equilibrar nuevamente la balanza entre ambos paradigmas, expresando su postura ideológica de esa manera.

Sólo resta decir que el mayor acto de heroísmo de Rudolph es el poder ver más allá de su propio paradigma urbano científico. Pese a que ha retornado a su concepción original del mundo, este joven tiene la capacidad de darse cuenta de que el paradigma anticientífico es valioso en la intraterrestre ciudad de la anticiencia, y, entonces, sacrificar el amor que él siente por Graziella para salvaguardar la polis en donde ella será feliz, aún si él está convencido de que el paradigma al cual ella se adhiere es erróneo. Este muchacho entiende que en esas profundidades submarinas el paradigma de la anticiencia funciona perfectamente: se ha construido la urbe de la anticiencia, sus pobladores viven bien y felices – ni siquiera necesitan una prisión – y tienen todo a su disposición para crear un feliz futuro: “no necesitaban ayuda alguna, ellos habían encontrado un orden perfecto” (214).

Por último, nótese que es gracias al empleo del género fantástico que la voz autorial encuentra un espacio adecuado para poder expresar su postura ideológica. Es gracias a que la voz autorial utiliza este género para relatar su historia que la ciudad de la anticiencia ve la luz del día y el héroe vive una serie de aventuras fuera de lo común en las que deja de ser un adolescente para devenir un adulto que sabe ver más allá de sus propios paradigmas y limitaciones. La voz autorial juega con la similitud entre la ciencia y la ciencia-ficción para hacer posible la transición del héroe-protagonista de un paradigma a otro sin que esto sea algo extravagante y causa de algún trastorno en la novela. Si el cambio hubiera sido, por ejemplo, de un paradigma urbano científico a uno maravilloso o surrealista, el contraste entre ambos hubiera sido mayor, y más arduo, por ende, el lograr narrar este texto con ambos paradigmas en equilibrio. De esta manera, al ser los conocimientos de los anticientíficos de una naturaleza semejante a la del status quo – la cual

es mimética a la del mundo conocido por el lector –, Rudolph cree en la sabiduría de la anticiencia y se adhiere, por un tiempo, a dicho paradigma. El subgénero de la ciencia-ficción, que constituye esta historia fantástica, ha pavimentado así el camino para que la voz autorial pudiera expresar su visión del mundo.

### 3.4.2 – El antagonista

El principal arquetipo del antagonista de esta novela se encarna en el doctor Thomas Hillinger. Sus secuaces también se perfilan como antagonistas, pero él es el archienemigo de Rudolph Green y los anticientíficos. Blandiendo su paradigma urbano científico, Hillinger busca destruir toda huella anticientífica y eliminar de la faz de la tierra cualquier vestigio de dicho cuerpo de conocimientos. Todos sus esfuerzos están encaminados a este objetivo. Él y sus hombres allanan y destrozan el cuarto de la pensión en la que el héroe se encuentra alojado en Roma (68-69); incendian el centro de estudios en donde el protagonista entra en contacto con la anticiencia (73-76); intentan detener la expedición submarina organizada por los anticientíficos (102-05); y por último, el doctor pretende hacer entrar en razón a los pobladores de la polis de la anticiencia y que éstos cambien su visión del mundo (209-10).

Por medio del uso de un narrador homodiegético sin privilegio cognicional, y al equilibrar los paradigmas urbano científico y anticientífico – se ha visto ya en 3.4.1 – la voz autorial manifiesta su postura ideológica: la realidad es factible de ser percibida de formas diversas y cada manera de apreciarla puede ser válida para el grupo de individuos que se adhieren a determinada percepción de lo real. Así pues, Hillinger se erige como el representante del grupo de personas cuya concepción del mundo se opone a la de los anticientíficos, y gracias a él es que la balanza entre estos dos paradigmas encuentra un equilibrio cuando los personajes de la obra arriban

al intraterrestre mundo submarino. Hillinger desvela el origen de los anticientíficos y sostiene ante Rudolph y Pippo que la anticiencia no es un grupo de conocimientos antiguos sino una gama de invenciones de ellos (149-54). La voz autorial no interfiere de manera directa, se limita a exponer los argumentos del doctor y las conclusiones a las que llegan Rudolph y Pippo tras escuchar a Hillinger. Los argumentos del antagonista, pese a esto, se tambalean no sólo ante la presencia de monstruos en esas profundidades – que su paradigma urbano científico califica como irreales – sino también ante los logros de la anticiencia: gracias a ella es que el sur humano ha descendido hasta el fondo del océano y ha construido la urbe de los anticientíficos, alumbrada por un sol artificial diseñado y mantenido por ellos. Si Hillinger tiene razón y los anticientíficos están dementes, ¿cómo es que han erigido dicha polis y sus habitantes han sabido sobrevivir en un mundo tal? La voz autorial guarda silencio y deja que sean los personajes – así como los lectores – quienes valoren ambos paradigmas. No obstante, la impresionante villa de los intraterrestres, el antagonista no se deja abatir y mantiene su paradigma urbano científico. Y cuando los ciudadanos de dicha urbe indagan acerca del oficio de los recién llegados, Hillinger, confiado en que la anticiencia es una locura, no tiene problema alguno para inventar que él es “investigador de los minerales parlantes y [estudioso de] la fotosíntesis como posible generador de energía para el ser humano, [y hace] transfusiones de savia, en lugar de sangre” (177). Los anticientíficos no son ignorantes y sospechan de él, mas al decirles éste que se trata de estudios nuevos, los ancianos de dicha población le creen. Ahora bien, si es el antagonista quien está equivocado, ¿cómo es que puede engañar a los anticientíficos de dicha metrópoli tan fácilmente? La voz autorial tampoco se decanta abiertamente al respecto, se limita a mostrar ambos lados de la moneda.

Es importante señalar que es gracias a la principal victoria del antagonista, lograr que el héroe-protagonista quede desencantado con los anticientíficos, abandone el paradigma de la anti-

ciencia y se vuelva a adherir al urbano científico, que Rudolph puede realizar su mayor proeza heroica: ser capaz de ver más allá de su propio paradigma y reconocer que el paradigma anticientífico es válido para los habitantes de la polis de la anticiencia, y proteger, así, a la población anticientífica de los deseos de Hillinger de exponerla al resto del mundo y hacerse de fama, prestigio y un sinfín de premios. Al ser interrogados por una horda de reporteros, el joven ex anticientífico niega la existencia de dicha metrópoli y sugiere que su camarada ha perdido la razón. El antagonista no se doblega y procede a explicarles sus aventuras en las profundidades de la tierra a los periodistas, mas sus correrías suenan a un relato de un desequilibrado mental y, entonces, son los adherentes a su propio paradigma urbano científico quienes, con base en dicha visión del mundo, lo tildan a él de loco y Hillinger termina en el “hospital psiquiátrico de Auckland en Nueva Zelanda, luego de [ser diagnosticado con] ciclotimia, estrés por exceso de trabajo, neurosis, esquizofrenia y actitudes psicótico-paranoides” (223).

Como ya se ha visto al final de 3.4.1, es gracias al uso del género de lo fantástico, y especialmente el subgénero de la ciencia-ficción, que la voz autorial puede expresar su postura ideológica. El ya explicado equilibrio entre el paradigma de la anticiencia y el urbano científico se logra gracias a esto y es así, pues, que la ciencia se yergue como el paradigma que funciona como valedero en la superficie del globo, pero en sus cavidades submarinas es la anticiencia la que reina y dispensa a sus adherentes una visión del mundo particular que explica satisfactoriamente el cosmos en el que ellos habitan.

### **3.4.3 – El sabio**

En esta obra el arquetipo del sabio se encarna en múltiples personajes. Los miembros de la Academia Anticientífica de Italia (Salvatore, Genovevo, Mariano y Marino) son algunas de las

encarnaciones de este arquetipo; sin embargo, son el matrimonio Cavalli, padres de Graziella, quienes encarnan al arquetipo del sabio de manera más pujante. Los descendientes del profesor Jean-Michel Menoux y los estudiantes que lo acompañaban en su expedición para intentar matar a la bestia en el centro del globo terráqueo caen en la barbarie cuando éste muere. Dicho grupo de gente se queda “vagando en las cuevas durante once mil días y sus noches”, le relatan a Rudolph algunos de los pobladores de la ciudad de la anticencia (183). En esas profundidades, le explican, el “hambre y el frío les hizo olvidar su misión [a sus progenitores], y sus cabezas quedaron huecas como un cascarón vacío, eran salvajes y luchaban entre sí, comían piedras y serpientes de arena, tuvieron hijos, y éstos estaban a punto de volverse salvajes cuando llegaron del cielo los padres Cavalli, que venían a luchar con la bestia” (183). Udolfo y Valeria Cavalli no sólo civilizan a estos desposeídos sino que también les enseñan todo lo que saben acerca de la anticencia y en “cinco mil días y sus noches [construyen] la ciudad, [dan] paz y se [constituyen] los guardianes de la bestia” (183). Por su parte, los anticientíficos de Roma poseen una erudición que les permite a ellos y a Rudolph descender hasta el fondo del mar, descubrir las creaturas que viven en esos abismos y alcanzar el mundo submarino en el cual se erige la polis de la anticencia.

Paradójicamente – como se ha mencionado ya en 3.4.1 –, en la superficie del globo terráqueo, los anticientíficos son tildados de locos por la mirada urbana científica. De acuerdo a ésta, sus conocimientos son inválidos e incapaces de proporcionar algún tipo de sapiencia verdadera en lo que concierne al mundo y la manera en la que éste funciona. No obstante, es gracias a su sabiduría que todos ellos descubren la existencia de ese ecosistema submarino. Como ya se ha visto, en la ideología de la voz autorial, la realidad puede ser percibida a través de paradigmas distintos y cada uno provee a sus seguidores con una percepción válida, para ellos, de lo que es

real. Así pues, la voz autorial muestra que en el mundo de Rudolph es la perspectiva urbana científica la que reina, y en el cosmos intraterrestre y submarino es el paradigma anticientífico el que domina. Éste se alza como una visión del mundo alternativa a la del paradigma urbano científico, y, en las honduras del planeta, funciona tan perfectamente que los ciudadanos de la metrópoli fundada por los Cavalli viven felices y en una armonía excelsa con su medioambiente. La erudición anticientífica proporcionada por esta pareja logra establecer una sociedad utópica y tecnológicamente avanzada – cuentan incluso con un sol artificial – y, para los habitantes de dicha urbe, explica el universo de manera satisfactoria y lógica. Mas no para el héroe-protagonista o el doctor Hillinger.

En un inicio, Rudolph se vuelve un nuevo adepto del paradigma de la anticiencia que la sabiduría de Salvatore y los suyos le ofrecen, y considera que la gnosis que le está siendo impartida es fiable, pero cuando el doctor Hillinger le hace ver que sus tutores no son lo que el joven pensaba sino un grupo de personas que han inventado una nueva visión del mundo, éste sufre un desencanto y se da cuenta de que dichos eruditos y sus conocimientos son una impostura. No obstante, al llegar el momento en el que el héroe es capaz de ver que, pese a todo, la sapiencia de estos instruidos pensadores, especialmente la de los Cavalli, ha sido la piedra angular para la edificación de una utopía, estos personajes recuperan su estatus de sabios. Tan es así que Rudolph, al decidir que le revelará la verdad a su amada Graziella acerca de dichas encarnaciones del arquetipo del sabio, lo piensa dos veces, decide no hacerlo y exclama: “¿Pero cuál era la verdad después de todo?” (214).

La utilización que hace la voz autorial del género fantástico como un vehículo para expresar ideología en esta obra se ha explorado ya con anterioridad, como también el empleo del subgénero de la ciencia-ficción. Nótese ahora que son ambos, género y subgénero, los que per-

miten generar el mismo efecto en relación con el arquetipo del sabio. En la superficie del planeta, la sapiencia del matrimonio Cavalli se ve como ciencia errada y, por ende, de haberlos apresado, los hubieran encerrado en un sanatorio mental; en cambio, en ese mundo intraterrestre subacuático llegan a erigirse como un par sabios y fundan no sólo la metrópoli de la anticiencia sino toda una civilización.

#### 3.4.4 – El monstruo

Tal cual acaece con el arquetipo del sabio, varias son las encarnaciones en este texto del arquetipo del monstruo. En cuanto Rudolph y sus compañeros penetran en los abismos del suelo submarino, se topan con una nutrida variedad de monstruos. El primero con el que se encuentran es un huevo gigante en donde se incubaba un pequeño dinosaurio con “la vaga forma de una foca” y al cual matan por accidente (135). Al escuchar los chillidos de la creatura, acude su madre: “estaba perfectamente desarrollada, sin rastro de ojos pero con un hocico enorme, atascado de colmillos, tenía unas patas rudimentarias sobre las que se apoyaba y una poderosa aleta central” (136). Salvatore la clasifica: “es un cetáceo paleolítico, posiblemente de la familia de los *arthenidaeo*” (136). El doctor Hillinger y Bianca, por su parte, se encuentran con “sanguijuelas y plantas cazadoras” que se arrastran hasta donde ellos hacen su campamento tras estrellarse con la nave submarina en el suelo de ese mundo, al fondo del océano (155-56). En esas honduras también hay babosas marinas cuyo tamaño es mucho mayor que el habitual (159), estrellas de mar gigantes “hasta de veinte brazos” (161), moscardones con sensores sónicos (189), “gusanos limpiadores (*virens*) . . . del tamaño de un perro *bulldog*” (194) e incluso una especie de anémona tan gigantesca que Rudolph y al menos una docena de personas más entran en una de sus gargantas pensando que se trata de un túnel, y, al encontrarse al borde de su estómago, ven a un animal,

“probablemente un cachalote pequeño”, que cae por uno de los conductos del monstruo a los ácidos estomacales (200).

Esta plétora de criaturas funge, principal y evidentemente, como uno de los elementos narrativos que la voz autorial utiliza para hacer de su texto una obra de aventuras. No obstante, estos monstruos también cumplen con la función de hacerle ver al adherente del paradigma urbano científico que éste no tiene la última palabra en lo que concierne a la percepción de la realidad; la presencia de dichos monstruos es prueba de esto. De acuerdo a dicho paradigma – y esto se aprecia en las últimas páginas de la novela, cuando los reporteros no dan crédito al relato de Hillinger y lo tildan de demente (221-23) –, ni ese mundo subacuático ni las criaturas que lo habitan pueden existir. Y sin embargo, se mueven; reptan, nadan, vuelan y se arrastran en las profundidades del fondo del mar. El paradigma anticientífico, en contraste, está más abierto a aceptar la existencia de nuevas perspectivas de la realidad – debido a esto es que Hillinger puede engañar a los anticientíficos intraterrestres con la facilidad con que lo hace (177) –. La existencia de monstruos tales como los que habitan en ese cosmos submarino, pues, es bienvenida sin recelo alguno por la anticiencia. Así pues, a pesar de las palabras del doctor Hillinger en contra de la anticiencia al exponerla como una locura (149-54), la voz autorial equilibra la balanza entre estos dos paradigmas gracias, en parte, a la presencia de monstruos en las profundidades marinas.

A más de la proeza de bajar hasta las profundidades del océano, construir allí un sol artificial dentro de una inmensa burbuja, así como una polis en el mismo lugar, la voz autorial emplea los monstruos en este texto para equilibrar la balanza entre estos dos paradigmas y contribuir – juntamente con los factores relevantes al respecto que ya se han indicado en los segmentos en los que se trata esta novela – a la expresión de su postura ideológica: la posibilidad de percibir la misma realidad a través de dos paradigmas distintos, ambos válidos para los adherentes de ca-

da uno. Nótese, además, que la voz autorial puede lograr esto gracias a que los monstruos de esta obra también son de una naturaleza tal que, pese a contravenir el paradigma urbano científico, su presencia no representa una afrenta demasiado desestabilizadora de dicho paradigma. Excepto por las plantas cazadoras con capacidad de desplazamiento, los moscardones con sonares sónicos parecidos a los de los murciélagos, así como la especie de dinosaurio cuya cría muere, el resto de los monstruos de ese sitio son animales conocidos por los personajes, pero de dimensiones colosales. En consecuencia, la voz autorial tiene la libertad de transgredir el paradigma urbano científico de manera tal que sus adherentes, a pesar de ser testigos de la existencia de dichas creaturas, no se ven irremediabilmente forzados a cuestionarse, y tener que cambiar, su propio paradigma sino que tienen la posibilidad de ensancharlo para darles cabida a dichos monstruos dentro de su visión del mundo. Sí, estos seres son un hecho imprevisto y casi increíble para Hillinger y Rudolph, mas al catalogarlos como propios del reino animal pero de mayor tamaño, su paradigma urbano científico puede seguir en pie. El héroe no vuelve a ser un adepto de los anticientíficos sino que exclama: “Aquello no era anticiencia, era la pura y desmedida naturaleza” (198).

Finalmente, la presencia de creaturas monstruosas en esta obra es posible gracias a que la voz autorial hace uso del género de lo fantástico, pero es, más específicamente, el empleo del subgénero de la ciencia-ficción en este relato fantástico el que permite que la voz autorial manifieste su postura ideológica. Al emplear la ciencia-ficción en un texto fantástico para explicar los fenómenos que rompen las leyes naturales del mundo conocido por la persona lectora, y siendo el universo de Rudolph y el doctor Hillinger mimético con respecto al del individuo lector, la voz autorial puede contravenir el paradigma urbano científico del protagonista y del antagonista sin destrozarlo. Los seres que encuentran no son propios de la maravilla-ficción o del surrealismo, lo que hubiera obligado a Hillinger y Rudolph a cambiar de paradigma y abandonar sus viejas

creencias, sino que, como se acaba de ver, son lo suficientemente cercanos a lo que conocen como para resistir los embates que dichas creaturas pueden representar a su visión del mundo.

### 3.5 – El fuego verde

Más grande que la conquista en batalla  
de mil veces mil hombres,  
es la conquista de uno mismo.  
– *Buda*

#### 3.5.1 – El héroe y el protagonista

Luned, la heroína de esta novela de Verónica Murguía, encarna tanto el arquetipo del héroe como el del protagonista. Desde el nacimiento casi mítico de Luned, la voz autorial explicita que ella no es una persona cualquiera: “Luned nació bajo un abedul cerca del otoño y, como hacía buen tiempo y el hielo no brillaba sobre la tierra, el lecho de parturienta de su madre fue una gran cama de hojas, rojas como el sol cuando se pone. Nació en la tarde, bajo la luz roja, sobre las hojas rojas” (9). Luned nace en un momento especial, intenso, cual si el cosmos mismo sangrara junto con la madre de la niña al darla a luz, marcándola como alguien fuera de lo común y en comunión con la naturaleza que la rodea y, en consecuencia, proclive a una estrecha e íntima relación con ella. Y así es. Luned crece para convertirse en la “niña del bosque” (8) – título del capítulo en el que se da cuenta del origen de Luned –, una chiquilla temeraria que se pasa las horas vagando por la foresta, aprendiendo de ella y convirtiéndose en una más de sus creaturas. Esta educación salvaje y natural le otorga capacidades superiores a las de sus congéneres, nadie conoce el mundo natural tan bien como lo conoce Luned y es capaz, por ende, de tener el tipo de comunión con el bosque que tiene Luned; también le da sus primeras lecciones en lo que respecta a la vida y la muerte, y la vuelve valiente. Este aprendizaje, aunado al de los cuenteros Efra y

Demne, la capacita para sobrevivir en Faërie – este reino de misteriosas tierras, ignotas para la gran mayoría de los humanos, en donde habitan las hadas y los elfos – y vencer a la Fata Titania, a quien pocos pueden hacer frente.

La heroicidad de Luned se hace palpable en sus varias aventuras: a) aquellas que tiene bajo las frondas de los añosos árboles de Brocelandia, la mítica foresta, localizada en la península bretona, en donde los celtas han dejado su huella y que está relacionada con las leyendas artúricas; b) su intento por evitar el exilio de Cai, el albañil amigo suyo de la ciudad de Corberic, cuando éste contrae lepra (74-77); c) las aventuras que vive al internarse en las tierras del reino de los elfos, los señores de los árboles y del fuego verde. Ahí, gracias a sus dotes de cuentera, la muchacha logra romper el hechizo que pesa sobre el Señor del Lago, el Tristifer, y lo ha convertido en un afang (101-04); gracias a su comunión con la naturaleza, percibe el lenguaje de una vieja encina y puede entablar comunicación con ella (111-14); gracias a su valentía es capaz de encarar a su principal antagonista, la Fata Titania, y exigirle que obedezca la ley y la regrese a su mundo (162). Este último enfrentamiento es la prueba más dura que Luned tiene que pasar debido a que la reina de Faërie la tienta prometiéndole liberarla precisamente de lo que la joven teme más: la fragilidad de la vejez y la brevedad de la vida, así como el mundo hostil y alejado de la naturaleza de la ciudad. El ofrecimiento de la emperatriz parece ser, pues, la cristalización de los deseos más íntimos que la joven pueda tener, sobre todo cuando, en la visión del mundo de Luned, el mundo natural es superior al artificial creado por los humanos, mucho más bello, benigno y deseable. Es debido a esta postura ideológica que al llegar a las tierras de los elfos, las hadas y tantas otras criaturas mágicas, la muchacha piense gozosa: “Estaba en el país de los poemas y las grandes canciones. Aquí no había . . . muerte, ni vejez. Aquí los árboles reinaban sobre otras criaturas” (94). Y que al pasearse entre los gruesos troncos del espeso y antiguo bosque en el que

encuentra a la añosa encina gigante cuya savia la alimenta, la muchacha sienta desprecio hacia lo erigido por manos humanas y la embargue una “absurda sensación de triunfo . . . al comparar la ruina desmantelada de la metrópoli romana sobre la que se había construido Corberic con este bosque. La casa más alta de Corberic no alcanzaría la copa de uno de estos colosos” (111). La voz autorial utiliza el título del segundo capítulo de la novela, “La niña del bosque”, no tan sólo para dejar en claro, con autoridad absoluta, que esta muchacha es especial – no es un personaje de la diégesis quien la denomina de esta manera sino la misma voz autorial –, también emplea este elemento paratextual para indicar el tipo de postura ideológica de la protagonista. Al ser la infante de la foresta, Luned ve el mundo de forma distinta a como lo perciben los demás habitantes de su pueblo. Esto la motiva a conocer más dicho cosmos natural y, por lo tanto, la ayuda en su evolución como heroína, lo que, finalmente y además de lo aprendido en Corberic, le brinda la posibilidad de vencer a su antagonista más tenaz y peligrosa.

Varios son los individuos que han caído bajo los embrujos de los habitantes del reino de los elfos, perdiendo su libertad y la posibilidad de retornar al mundo de los humanos. Cai y sus nuevos camaradas son prisioneros de Faërie; el barquero de la emperatriz del reino de las hadas, así como la mujer que ha sido transformada en mascarón de proa de la barca de dicho servidor de la Fata Titania, sucumbieron a los encantos de los habitantes de Faërie. En cambio, Luned es capaz no sólo de realizar proezas en dicho territorio enigmático, sino que también resiste los avances de la Fata Titania, a pesar de que ésta le ofrece aquello que en su visión del mundo es valioso, y logra regresar a Brocelandia y a Demne. Luned, en efecto, cuenta con varios ayudantes sin los cuales no hubiera salido airoso en su aventura; sin embargo, también son sus cualidades las que le permiten triunfar. A esto añádase que emplear el género de la fantasía y su subgénero de la maravilla-ficción le permite a la voz autorial ensalzar la heroicidad de Luned. La joven sobre-

sale no sólo en su mundo – mimético del conocido por el lector –, también lo hace en Faërie, en donde las pruebas a las que es sometida son más arduas a vencer pues provienen de entes mágicos. Por otro lado, la visión del mundo de Luned cambia tras su experiencia en el reino de las hadas. Ciertamente Luned sigue prefiriendo la vida en el bosque a la de una urbe, mas ya no idealiza al reino de los elfos – se da cuenta de que incluso ahí existen el dolor y seres deformes, tales como los de la ciudad en la que habitó por unos meses (100-01, 131-34, 136, 139-40) –; es capaz, por ende, de abandonar ese reino para reunirse con Demne, aceptando las limitaciones de su propio mundo, pero en el cual disfrutará del amor de otro ser humano (162). Así pues, es enviando a Luned a un universo de fantasía que la voz autorial puede dar cuenta clara del cambio en la postura ideológica de la muchacha. Luned ya no necesita soñar con un sitio ideal en donde ser feliz, ahora la heroína sabe que eso no existe, ni siquiera en Faërie, y está lista a enfrentar su propio mundo tal cual es.

### **3.5.2 – El antagonista**

Varios son los antagonistas a los que se enfrenta la protagonista de esta obra. En un inicio éstos son personajes secundarios y de capacidades menores, mas conforme Luned va creciendo se va encontrando con adversarios más poderosos y a los cuales ya no es tan sencillo vencer. Los niños de su pueblo son sus primeros contrincantes, luego les siguen los cazadores de pieles que se adentran en el bosque cuyos animales defiende la protagonista. Posteriormente, Corberic y sus costumbres son para la muchacha un enemigo del que tiene que escapar. Huye de ese sitio, pero en su camino se topa con Aliso, quien la embruja y lleva a su reino. Ahí halla otros antagonistas, tales como el hombre león y el Gorra Roja, pero su rival más temible es la Fata Titania. Ella ansía aprisionar a la joven humana por completo, cuerpo y alma (138). Corberic y sus leyes, así

como algunos de los monstruos que Luned encuentra en Faërie, podrían parecer ser más amenazadores, ya que la muchacha carece de poder ante éstos y lo único que puede hacer es huir de ellos; sin embargo, estos enemigos de la joven, pese a ser capaces de matarla y lastimar su cuerpo, no representan amenaza alguna para su alma. Titania, en cambio, puede emplear sus sortilegios para aprisionar la posesión más valiosa, e inmortal, de cualquier ser.

La Fata Titania es la archienemiga de Luned, así como la prueba más difícil a la que la joven se enfrentará, debido a que en la postura ideológica de la voz autorial el alma es lo máspreciado que alguien puede poseer. Esto se ve claramente en la composición narrativa de la novela. La voz autorial emplea un narrador heterodiegético con privilegio cognicional virtualmente absoluto – ya que es capaz de entrar en la mente de todos los personajes de la novela y dar cuenta de sus pensamientos y sentimientos – para relatar la historia de una mujer que madura<sup>25</sup>, no sólo en un plano material sino también espiritual. Las aventuras de Luned la van preparando para los retos futuros que ella tendrá que superar y lo que será su prueba más ardua: resistir las tentaciones a las que la somete la emperatriz del reino de los elfos, la Fata Titania (158-61). Cada vivencia a la que la adolescente se enfrenta es un paso más en la escalera en cuyo peldaño final se encuentra tal emperatriz – lo cual es expresado simbólicamente por la voz autorial al hacer que el sitio en donde se halla la reina de las hadas sea la cima de una torre –. Es gracias a sus conocimientos del bosque, por ejemplo, que las narraciones de Luned son especiales. Su versión de Beowulf sorprende al mismo Demne, su sabio maestro: “Pero Luned veía cosas que Demne no había imaginado nunca. Su conocimiento de los bosques y de los animales animaba sus visiones, las llenaba de ruidos, luces y olores, detalles diminutos e indispensables. Los austeros versos del poema quedaban cubiertos de hojarasca, respiraciones, gotas verdes de veneno, y dentro de ellos,

---

<sup>25</sup> De esto hablo más en detalle en mi tesina de maestría “La experiencia de la maduración: la visión del sufrimiento en El fuego verde”.

como ascuas, brillaba la vida” (65). Y al unir dicha sapiencia a las enseñanzas de Demne y de Efra, padre y maestro del primero, ella es capaz de liberar al Señor del Lago del conjuro bajo el que se encontraba (101-06). Y es así, entonces, que este personaje le otorga a Luned el talismán mágico que la ayuda a vencer a la Fata Titania (162).

Las primeras correrías de Luned son desafíos que no presentan gran peligro para la niña del bosque, pero conforme ella va creciendo y adquiriendo sabiduría, las pruebas a las que se enfrenta se van tornando más y más riesgosas. Los infantiles a los que ella se enfrenta por defender a las ranas de su bosque terminan siendo sus amigos (16-17); los cazadores de pieles creen que son los elfos quienes inutilizan sus trampas (22-23); los habitantes de Corberic la ven como a una niña rara, las mujeres que ella ve en el molino se burlan de ella (57), y los niños de esa villa le arrojan piedras y le manchan la ropa que acaba de lavar (76); Aliso la encanta, haciendo que ella se enamore locamente de él (92-95); el Gorra Roja quiere matarla para teñir su tocado con la sangre de la joven (150); la Fata Titania anhela apoderarse de ella (153). Así pues, la voz autorial va llevando al lector poco a poco hasta el punto más relevante y álgido de todo el texto: Luned tiene que luchar ya no por salvar su vida terrenal sino su mismo espíritu. No hay prueba más dura e importante a vencer. El encuentro entre Luned y Titania, por eso, tiene lugar en el último capítulo de la obra. Y tras imponerse a la emperatriz de Faërie, la voz autorial termina su relato. Una página tan sólo es lo que la voz autorial emplea para redondear su historia y dejar en claro que la adolescente, ahora una joven mujer, ha salido victoriosa de su encuentro y camina hacia un futuro lleno de vida.

La reina del país de las hadas se erigió como la antagonista más temible a la que Luned se podrá enfrentar en su vida gracias a que la voz autorial decide utilizar la maravilla-ficción, fantástica y de fantasía, para contar su narración. En efecto, fue en un mundo mimético del conocido

por el lector, camino de regreso a su pueblo, donde Luned encontró a un elfo en el bosque y fue transportada mágicamente, por entrar en un círculo de flores rojas, a Faërie. Y fue en este mundo de fantasía, donde la Fata Titania tuvo en sus manos la capacidad de apoderarse del alma de la joven. No lo logra, pero casi aprisiona a Luned en cuerpo y alma puesto que la teúrgia de la reina de Faërie le permite a ésta ofrecer lo que ningún ser humano normal es capaz de prometer. Titania puede cumplir los deseos más íntimos que cualquier persona pueda tener. El precio de dicho trueque, sin embargo, es demasiado alto. Y con el tiempo, lo que uno desea con ardor se puede tonar soso y aborrecible.

### **3.5.3 – El sabio**

Varios son los personajes en los que se encarna el arquetipo del sabio en la novela de Verónica Murguía. Piénsese en Demne, Efra y el anónimo barquero que lleva a Luned hasta la torre de la Fata Titania. Éstos son sabios ya que poseen más conocimientos que el común de la gente, lo que los distingue de entre la multitud y posiciona en un nivel especial con respecto al resto de sus semejantes. Demne y Efra conocen el arcano de la escritura y están familiarizados con las leyendas y las viejas historias de las tierras en donde habitan, así como con las del reino de los elfos y las hadas; el barquero era un mago y, pese a verse reducido luego a ser el remero de la Fata Titania, posee conocimientos a los que sólo los hechiceros tienen acceso. Es así, pues, que, como bien lo dice Jung, y a diferencia de Paladur – cual se ha visto ya en 3.3.3 –, logran obsequiarle a la muchacha información que le ayuda a tener “the unexpected and improbable power to succeed” (*Archetypes* 220). Los buenos consejos y guía que todos ellos brindan a la joven la ayudan a solucionar los problemas que encuentra en su camino y conseguir su objetivo final: regresar al mundo de los humanos.

En la postura ideológica de la voz autorial, se ha visto ya, el espíritu es la posesión más importante que ser alguno pueda tener. Es así, entonces, que la voz autorial hace que la información más relevante que los sabios le den a Luned la capacite para poder salvar su alma. Sus maestros cuenteros le enseñan el arte de relatar, y aunque no lo hacen con la intención de prepararla para que salve su alma, es gracias a este arte que ella rompe el hechizo del Señor del Lago y él le presta socorro en su búsqueda por Aliso; además, le da el talismán que la ayuda a resistir la tentadora trampa que la Fata Titania tiende a la muchacha. Cai, su amigo exiliado en Faërie, le previene que no coma nada que la reina de esas tierras le ofrezca, pero no le explica el por qué de dicha advertencia (130-34). El viejo barquero, en cambio, es quien le explicita con toda claridad a la joven del bosque la ley a la que incluso la reina de Faërie está sujeta: “No pruebes nada. Nada. Aunque tengas hambre o tengas sed. Y la reina tendrá que darte tu libertad mañana. Es la ley” (141). Es este mago quien le hace saber a Luned no sólo el hecho de que no debe de probar bocado o beber trago alguno de lo que le ofrezca Titania, sino también el tiempo durante el cual ella tiene que resistir las tentaciones de la emperatriz del reino de los elfos y las hadas. Además, él revela a la adolescente que incluso dicha reina está sujeta a las leyes de Faërie. Es gracias a esta información que el viejo teúrgo le proporciona a la heroína, que ella vence a su antagonista y le ordena: “¡Devuélveme a mi mundo, Fata Titania! ¡No he bebido ni comido nada desde que puse los pies en esta torre! ¡No he sido tu huésped y no te debo nada! ¡Obedece la ley!” (162).

La relevancia semiótica del barquero es particularmente interesante no sólo por ser él quien le da a Luned la clave más esencial para que ella supere su última prueba, sino también por ser éste un personaje propio de un mundo de fantasía. Mientras Demne y Efra, e igualmente Cai, le podrían haber proporcionado la misma erudición a Luned, el hecho de que sea un taumaturgo quien le descubra la información que ella necesita para vencer a la Fata Titania lleva el sello de

autoridad que le imparte la voz autorial. Él es un ser propio de un mundo de fantasía y, por ende, su sabiduría, proveniente de ese universo de fantasía, es altamente confiable. Él tiene la certeza de que sus conocimientos son veraces. No han sido tomados de historias que le han relatado sino que han sido adquiridos en su oficio y en sus largos años en las tierras de la reina de Faëire. La sapiencia del remero, pues, es fiable puesto que pertenece de lleno al mundo de maravilla-ficción de fantasía en que lo sitúa la voz autorial. Luned encuentra en su mundo fantástico un portal mágico por el que es llevada hasta Faërie y ahí descubre un cosmos de fantasía en el que ella tiene que manejarse conforme a las leyes de dicho mundo, y, ciertamente, para hacerlo le es mucho más útil la información que le brindan los habitantes de dicho lugar que la de aquellos que nunca han estado ahí. Por último, nótese que la información concedida por el viejo sortílego es confirmada, en ese mismo universo de fantasía, por Eri, la misteriosa anciana con la que Luned se topa en la torre de la reina de las hadas y que se parece a su abuela (147-48). Si acaso la muchacha sospechara del barquero, la aparición de Eri, a quien Luned mira con afecto, sirve para despejar sus dudas.

### **3.5.4 – El monstruo**

Faërie, ese universo misterioso en cuyos parajes habitan las hadas y los duendes, bulle con creaturas mágicas. Múltiples son las encarnaciones del arquetipo del monstruo en esta novela. Algunas de las más relevantes son el sapo historiador, el Tristifer, la vieja encina enorme y la reina humana transformada en un mascarón de proa, así como Aliso y la Fata Titania. La primera encarnación es un sapo que puede hablar – tiene esta cualidad en la que dos órdenes ónticos distintos, el animal y el humano, se mezclan –, y cuenta con poderes teúrgicos. La segunda, el Tristifer, es un afang, un ente de piel brillante y húmeda en cuya cara crecen “bigotes carnosos seme-

jantes a los de los bagres”, facultado con el don del habla y que no puede dejar de llorar (97). La encina, por su parte, es capaz de moverse, comunicarse con la joven del bosque y alimentarla con su misteriosa savia teúrgica. La mujer convertida en mascarón de proa está viva pese a ser de madera, aún puede escuchar, es consciente de lo que sucede a su alrededor, y tiene un par de alas con las que hace avanzar la embarcación. Aliso es inmortal – joven y viejo al mismo tiempo – y elfo, un ser emparentado con los árboles, cuyo tatarabuelo es un aliso muy frondoso. Titania, cuya magia es mucho más poderosa que la de muchos de los habitantes de su reino, es inmortal y, al ser un hada, “su aliento [huele] a flores y leche, a pinos y agua” (161).

Como se ha dicho ya – 3.5.2 – en la postura ideológica de la voz autorial el alma es la posesión más primordial y valiosa que cualquier individuo pueda tener. Así pues, el arquetipo del monstruo en esta obra literaria juega un papel esencial, a un nivel semiósico, para que la heroína de la novela logre superar las tentaciones a las que la Fata Titania la expone para adueñarse de su alma. Sin embargo, la función más evidente de los monstruos en este texto es la de ser un claro indicador de que al cruzar el portal de flores bermejas y arribar a Faërie, Luned se halla en un universo de fantasía y distinto al suyo. En ese reino la magia es algo común y existen seres que encarnan paradojas, opuestos, y aun órdenes ópticos distintos sin ningún problema. Al recorrer esos sitios encantados, pues, Luned comprueba que se encuentra en el país de las hadas, “de los poemas y las grandes canciones” (94). Al existir monstruos en Faërie, la mozuela de la foresta se topa con el Tristifer y logra romper el sortilegio que ha convertido al Señor del Lago en un afang. Ella es capaz de realizar tal proeza debido a que se encuentra en el reino de las hadas, un cosmos diferente al suyo. En su mundo ella no hubiera podido llevar a cabo dicha tarea aunque hubiese replicado el mismo proceso para liberar al Tristifer que ella realiza en el reino de las hadas. Nótese, además, que el hecho de que la muchacha viaje en un universo con una coherencia

propia, regido por unas leyes diferentes a las de su lugar de origen, y no en un universo surrealista, en el cual ella tendría muchas más dificultades para lograr retornar a su mundo, hace posible que ella acabe con la maldición que pesa sobre el Tristifer. Ella sigue cuidadosamente “las leyes de las historias y [ofrece] un sacrificio” para terminar con el sortilegio que ha aprisionado al Señor del Lago (102).

Además de su papel icónico como señalamiento de que la protagonista se halla en un mundo diferente, el arquetipo del monstruo es vital en esta obra para que la protagonista salga airosa de su encuentro con la emperatriz de Faërie. Es cierto que es gracias a los conocimientos que la heroína adquiere a través de sus vivencias en Brocelandia, Corberic<sup>26</sup> y Faërie que ella se hace de la sabiduría para juzgar correctamente las tentaciones que la reina del país de las hadas le pone en su camino; ello, empero, no hubiera sido suficiente para derrotar a su adversaria sin los aportes de los monstruos mencionados, cuya naturaleza sobrehumana de encarnaciones de este arquetipo es precisamente la que los capacita para comunicarse con la heroína. El sapo historiador, por ejemplo, puede hacer un trato con Luned, darle un beso<sup>27</sup> para adquirir los conocimientos de la mozueta y mostrarle su pasado a través de una serie de visiones, gracias a que es un monstruo y está facultado con el talento del habla. Y es, justamente, una de las visiones que el sapo le muestra, la de Demne cuando ella está dormida, la que hace que la muchacha se dé cuenta del amor que el cuentero siente por ella. Esta es la piedra angular con la que la joven mujer construye su salvación. En un principio, ella se enamora de Demne, pero al enterarse en Corberic de los “chismes y las murmuraciones acerca de los hombres, las truculentas historias de amantes y engaños, los juramentos, las traiciones y la narración trémula de una que otra paliza” la adoles-

<sup>26</sup> Nótese que en Faërie Luned no se horroriza ante los monstruos que le salen al paso, pero – cual acaece en Corberic (49-50) – sí lo hace al ver que incluso en el reino de los elfos existen las deformaciones y mutilaciones (136).

<sup>27</sup> Nótese la intertextualidad de esta novela con los cuentos de hadas, la clásica historia en la que un beso dado a un sapo lo transforma a éste en un príncipe.

cente reprime su naciente amor (56). Más tarde, al localizar a Cai en la foresta, pese a que éste le dice que no tema “querer a Demne”, su aversión hacia él continúa (83). Sin embargo, al ver la visión que le enseña el sapo historiador del sabio cuentero, Luned acepta su atracción hacia Demne y, a pesar de que éste no la puede escuchar, le confiesa: “Te quiero” (125). Y en el momento más álgido del enfrentamiento entre esta joven humana y Titania, cuando Luned está encorvada y de rodillas, a punto de beber el agua que la reina de Faërie le ofrece, el medallón que el Tristifer le ha dado a la muchacha se desliza “fuera de la bolsa” que ella “llevaba colgada al cuello” y le muestra exactamente lo que ella necesita para poder pensar con claridad y superar la prueba a la que está siendo sometida: la casa de Demne (162). Es el amor que ella siente por él, admitido gracias a la visión del sapo historiador, lo que le da la fortaleza necesaria, entonces, para que ella se incorpore y le ordene a la Fata Titania que cumpla la ley, la regrese a su hogar y ella conserve su alma. Es, pues, gracias a que la voz autorial emplea la maravilla-ficción de fantasía, ingresando a ella desde la fantástica, para narrar su historia que el arquetipo del monstruo tiene el papel tan central del que goza en este texto, y los consejos y ayuda de las encarnaciones fiables de este arquetipo resultan accesibles a la protagonista-heroína.

# Conclusión

## 1. La tesis

There he stood far into the night,  
hearing only the sigh and murmur  
of the waves on the shores of Middle-earth,  
and the sound of them sank deep into his heart.  
– J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*

La fantasía y lo fantástico, se ha propuesto en la presente investigación, son dos géneros literarios cuyas diferencias se hacen nítidamente perceptibles cuando se los contempla dentro de un continuum que va desde la literatura mimética hasta la de fantasía. En base a ese continuum, he propuesto una nueva genología de la literatura de fantasía y de lo fantástico, así como de sus respectivos subgéneros. Para distinguir los últimos, he agregado la consideración de dos ejes, alrededor de los cuales se agrupa cada subgénero: a) la coherencia o incoherencia interna del mundo presentado en la obra – es decir, el seguimiento o no, de las leyes propias de la diégesis –; b) la naturaleza, y por ende la explicación – maravillosa o científica –, del fenómeno que rompe las leyes naturales del mundo conocido por la persona lectora. Es así que surgen la maravilla-ficción de fantasía y la fantástica, la ciencia-ficción de fantasía y la fantástica, y el surrealismo de fantasía y el fantástico. Esta nueva genología emerge no tan sólo de una detenida reflexión teórica, sino también de una experiencia literaria directa: Ha sido moldeada, a través de años de lecturas de esta clase de literatura, tanto por la atenta consideración de las características inherentes de sus textos, como por su recepción desde una mirada urbana científica. Y como lo mismo ha de decirse de mi consideración y recepción de obras situadas en esferas artísticas de otra índole – en las cuales se verificará la aplicabilidad de la misma teoría –, como la teatral y cinematográfica,

debo agregar que mi intención es que los resultados de esta investigación puedan emplearse también para el análisis de tales obras.

El género de la fantasía es aquél que presenta un mundo distinto al del lector por quebrantarse en él de tal manera las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector que se hace necesario, o bien postular otras leyes, específicas a ese mundo de fantasía, para esclarecer y explicar algunos o todos los sucesos allí acaecidos, o bien aceptar una carencia de éstas, en mayor o menor grado, y, por ende, la correspondiente falta de coherencia de dicho mundo. (Nótese que, tanto la definición precedente como todas las que siguen figuran aquí en forma simplificada para ajustarse a las convenciones de escritura de la conclusión; para la versión completa de estas definiciones debe verse la primera sección del capítulo primero, donde se sacrifica el estilo a la claridad). En el género de lo fantástico, el mundo presentado, por lo contrario, es mimético del conocido por el lector, y es dentro de él que se quebrantan las leyes naturales del mundo conocido por dicho lector debido a la manifestación de un fenómeno propio de un mundo de fantasía. En el continuum, pues, lo fantástico se establece como la frontera entre la literatura mimética y la de fantasía, presentando características tanto de una como de otra.

En lo tocante a los subgéneros, la maravilla-ficción de fantasía presenta un mundo distinto al del lector en el cual la ruptura de las leyes naturales del mundo por éste conocido se explica mediante la magia o factores milagrosos, los cuales son capaces de esclarecer y explicar dicha ruptura conforme a una coherencia interna a ese mismo mundo de fantasía. Todas estas características se mantienen en el subgénero de la maravilla-ficción fantástica, salvo que el mundo presentado es mimético del mundo conocido por el lector, y es en él donde irrumpe el fenómeno propio de un coherente mundo de fantasía. En el subgénero de la ciencia-ficción de fantasía se encuentra nuevamente un mundo coherente distinto al del lector, pero allí la ruptura de las leyes

naturales del mundo conocido por dicho lector se explica mediante principios científicos que, aunque propios del mundo del texto y en perfecta coherencia con ese mundo, son semejantes en naturaleza a los profesados en el mundo conocido por el individuo lector. Se observan también estas características en el subgénero de la ciencia-ficción fantástica, mas el mundo donde irrumpe el fenómeno de fantasía explicable por aquellos principios científicos es mimético del mundo conocido por el lector. A diferencia de todos los subgéneros anteriores, el mundo presentado en el surrealismo de fantasía no sólo es distinto al del lector y en él se produce la ruptura de las leyes naturales del mundo que el lector conoce, sino que dicha ruptura no se explica, pues ese mundo carece de coherencia interna, en mayor o menor grado, y podría ser atribuida a elementos científicos, mágicos o milagrosos. Lo mismo ocurre en el surrealismo fantástico, pero su mundo es mimético del conocido por el lector.

Al definir los géneros de la fantasía y de lo fantástico, así como los subgéneros correspondientes, he prestado especial atención a la relación de estos con la realidad debido al estrecho vínculo que existe entre ellos y ésta, aun cuando ellos presentan universos y manifestaciones que van más allá de los paradigmas que la mirada urbana científica ha establecido como reales. Y como la idea de realidad depende de factores pragmáticos, que varían con los individuos, sus culturas y los tiempos, las definiciones establecidas tienen un carácter pragmático, tomándose la visión urbana científica como el paradigma desde el cual se han construido. En relación con esta visión, y con el fin de explicitar las diferencias entre la maravilla-ficción de fantasía o la fantástica, la ciencia-ficción de fantasía o la fantástica, y el surrealismo de fantasía o el fantástico, se han tomado en consideración, además, los conceptos de magia, milagro, maravilla y ciencia, estableciéndose definiciones para los tres últimos, y creándose la definición de magia. Se definió la última como aquella fuerza o energía, presente en el mundo natural y también en un espacio más

allá de éste, que es capaz de afectar dicho mundo y que posee sus propias leyes, las cuales pueden coincidir o diferir de las del mundo natural, a la cual ciertas personas tienen acceso, ya sea por medio del uso apropiado y preciso – en forma de ritos, conjuros o cocciones – de sus leyes, o a través de la intervención de espíritus, o de seres, objetos y lugares dotados de esta fuerza o energía, que lleven a cabo los deseos del hechicero o afecten a una persona. Esto ha contribuido también a elucidar las diferencias y similitudes entre dichos cuatro subgéneros y el surrealismo de fantasía o fantástico, así como a esclarecer la razón de nombrar la *maravilla-ficción* de esta manera. Se distinguió, además, el lugar en el continuum propuesto donde se ubican el efecto fantástico y el realismo mágico o maravilloso. Con el fin de ahondar en la comprensión de las definiciones propuestas y de señalar posibles influencias o coincidencias entre las mías y las de otros críticos de la materia, se las cotejó con las de otros autores, precisándose así las similitudes y diferencias entre las mismas. De esta forma se posicionó mi genología dentro del árbol teórico de la fantasía y de lo fantástico. También se vio cómo ciertas narraciones que se inscriben en la utopía o la alegoría, pueden alojarse, conforme a las características y elementos de cada una, dentro de los distintos géneros y subgéneros aquí sugeridos.

La genología propuesta debía probar su capacidad taxonómica mediante su aplicación a obras individuales, lo cual se procuró demostrar, primeramente, empleándola para situar en el continuum una amplia gama de textos provenientes de varias nacionalidades. Me propuse, además, que esta aplicación demostrara – al integrarse en el estudio práctico de las obras – que la genología respeta enteramente el carácter literario de cada texto y constituye un eficaz instrumento de análisis desentrañador de la plena integración funcional del género y subgénero de la obra en su semiosis literaria concreta. Se partió, en consecuencia, de la postulación de que la narración literaria expresa centralmente visión del mundo o ideología, y de que esa expresión se

realiza, potencialmente (como ocurre en las obras de mi corpus) mediante el uso de arquetipos, y necesariamente por un conjunto de elementos narrativos y, propongo yo, por la contribución a la misma del género y subgénero empleados. Para ello se exploraron las aportaciones narratológicas más relevantes al estudio práctico que seguiría, y se estudiaron las aportaciones de la crítica arquetípica más relevantes a dicho estudio práctico, formulándose un nuevo concepto de arquetipo a fin de explicar cada uno de los arquetipos en cuestión y acuñar una nueva definición para cada uno – las cuales, por lo que tienen de aportación al tema, a más de por ser esencial función en la semiosis y en el análisis de los textos del corpus, constan a continuación –.

Según el concepto propuesto de arquetipo, éste es una imagen o patrón que se repite constantemente, y de manera universal, ya sea en la literatura o en el mundo conocido de un individuo, una sociedad o una cultura, y cuya encarnación determinada presenta una serie de características intrínsecas, pero también se encuentra imbuido con rasgos pertenecientes al entorno en el cual se manifiesta. El héroe se concibió como aquella persona que presenta tres rasgos distintivos: a) puede tener capacidades o características altamente desarrolladas o superiores a las del resto de sus congéneres; b) logra llevar a cabo proezas o tareas que otras personas no son capaces de realizar; c) sus actos tienden a beneficiar a otros individuos o a la sociedad. Agréguese que se acuñó el término “kakróe” para hablar de un héroe en su faceta maligna. El concepto sugerido de sabio fue que éste es aquel individuo que posee un profundo y vasto conocimiento acerca del universo y sus entes superior al de quienes lo rodean, y se yergue, por lo tanto, como un maestro cuyas palabras y actos frecuentemente guían hacia una solución, una verdad, una iluminación. Por lo tanto, sus consejos suelen ser sensatos y prudentes, aunque también pueden ser, en ocasiones, confusos y requerir el sacrificio de algo preciado, pero si se descodifican y comprenden adecuadamente suelen ser la clave para resolver algún conflicto o hallar la senda adecuada para la

consecución de un objetivo. El monstruo se definió como cualquier ser capaz de encarnar en sí mismo paradojas, contradicciones y órdenes ópticos diferentes e incluso opuestos, cuya forma, propiedades o habilidades rompen los parámetros del mundo conocido por un individuo, por aquello que una sociedad y cultura han establecido como normal y natural, como real. Para el protagonista el concepto sugerido fue que éste es aquel ser u objeto, o aquellos seres u objetos, que realizan las acciones principales y más relevantes en una historia. Ejerce el rol central en el curso de un relato y sus acciones tienen como finalidad, habitualmente, la consecución de un objetivo, por más nimio y cotidiano que sea. Finalmente, la idea de antagonista que se propuso consistió en que éste es aquel ser u objeto cuyas acciones o presencia se oponen, de manera directa o indirecta, a la consecución de las acciones o de los objetivos a alcanzar por parte del protagonista y, si los tiene, sus seguidores. Normalmente lleva esto a cabo de dos maneras: ya sea, o bien entorpeciendo sólo en parte los objetivos del protagonista, o bien impidiendo completamente que éste lleve a buen término dichos propósitos.

Aplicar prácticamente e ilustrar la nueva genología (como me propuse) en la literatura mexicana me llevó a contextualizar las obras de mi corpus y proponer una nueva cronología para la literatura de lo fantástico en México, la que se utilizó también para la literatura de fantasía del mismo país a fin de que sirviera por el momento – hasta que se realicen los estudios pertinentes – como cronología provisional. Por pertenecer los textos de mi corpus a las tres últimas etapas de la cronología propuesta, se examinaron dichas tres más de cerca con el fin de proporcionar un mejor contexto histórico y literario a dichas obras. La elección de éstas, a más de ilustrar prácticamente los géneros y subgéneros de la genología, ha querido ofrecer una muestra representativa de la literatura de la fantasía y de lo fantástico en las letras mexicanas del siglo XX.

En el estudio práctico, se ubicaron los textos de la literatura mexicana de fantasía y de lo fantástico constitutivos del corpus dentro de dicho continuum, explicitándose las características que los hacen pertenecer a uno u otro subgénero de esta clase de literatura, o a una combinación de más de un subgénero. El análisis arquetípico, narratológico y genológico del corpus, ha buscado dejar explicada y demostrada la relevancia semiótica de todos los elementos en juego en estas obras; tanto de los arquetipos usados – los del héroe, el protagonista, el antagonista, el sabio y el monstruo – en las obras concretas; como de los elementos narrativos pertinentes en cada caso; como, finalmente, de los géneros y subgéneros empleados. Espero, en suma, que la relevancia semiótico-literaria de todo ello se haya evidenciado con la demostración de su contribución orgánica a la expresión de visión del mundo o postura ideológica, sea ésta la de las encarnaciones de los arquetipos en cuestión, sea, sobre todo, la de la voz autorial de cada obra. Se habría confirmado así la plena integración en la literatura de la nueva genología que propone esta tesis.

## 2. Nota conclusiva

And look upon this moment. Savour it.  
 Rejoice with great gladness. Great gladness!  
 Remember it always for you are joined by it.  
 You are one, under the stars . . .  
 For it is the doom of men that they forget.  
 – *Excalibur*

Una vez expuesto – conforme a las exigencias académicas – el desarrollo de la investigación que se realizó en el presente trabajo, quisiera añadir una pequeña nota personal, rogando se me excuse que suene un poco reiterativa. Esta tesis doctoral es el fruto de varios años de investigación y de lecturas, teóricas y artísticas; sus raíces se encuentran, pues, firmemente enterradas en la base que una vasta serie de autores de la materia ha formado, y sus aciertos no hubieran sido posibles sin los estudios de mis predecesores, a quienes les estoy profundamente agradecido.

De la misma manera, las aportaciones de los profesores que han conformado mi comité de tesis han sido invaluable, esenciales, para la elaboración y consecución de la misma. Le extiendo este agradecimiento, en especial al profesor J. Guillermo Renart, mi supervisor de tesis.

Tantos años, casi una década, de ejercicio académico han sido una experiencia inolvidable y gozosa en la que se me ha brindado la oportunidad de vivir un sueño. Y comprendo, con la más completa humildad, que todo mi esfuerzo y júbilo al crear esta tesis será, en unos millones de años – un mero parpadeo para el universo –, tan sólo polvo cósmico perdido en la inconmensurabilidad de la existencia. Tal vez una sola de incontables otras. No obstante, en este plano cosmogónico, mientras el mundo gira y el sol calienta nuestro rostro, la luna pinta nuestras pupilas y el viento juega con su aliento sobre nuestra piel desnuda... esta investigación es un paso más en el estudio de la fantasía y de lo fantástico.

# Bibliografía

**n.b.** Para el estilo de la bibliografía, ténganse en cuenta las “Advertencias sobre el estilo” que figuran en la página vii.

Achilli, Justin, Jackie Cassada, Stephen Michael DiPesa, et al. Magical Traditions. Stone Mountain, Georgia: White Wolf Publishing, 2007. Impreso. Mage: The Awakening.

“-Al”. *suffix*<sup>1</sup>. Etim. 1 adj. a. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

Alazraki, Jaime. En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid: Editorial Gredos, 1983. Impreso.

Aldiss, Brian W. “Science Fiction’s Mother Figure.” The Detached Retina: Aspects of SF and Fantasy. Syracuse, Nueva York: Syracuse UP, 1995. 52-86. Impreso.

---. Trillion Year Spree: the History of Science Fiction. Londres: Victor Gollancz, 1996. Impreso.

Amis, Kingsley. New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction. 1960. Nueva York: Arno Press, 1974. Impreso.

“Antagonist”. Defs. 1, 2. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

“Antagonista”. Def. 1. Diccionario de uso del español. A – G. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.

Archer, Peter. Ed. Introducción. 30 Years of Adventure: A Celebration of Dungeons & Dragons.

EU: Wizards of the Coast, 2004. S pag. Impreso.

“Arquetipo”. Defs. 1; 2. Diccionario de uso del español. A – G. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992.

“Arquetypal”. Etim. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

“Arquetype”. Etim; Def. 1. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

Bailes, Kendall E. Science and Russian Culture in an Age of Revolutions: V. I. Vernadsky and His Scientific School, 1863-1945. Bloomington, EU: Indiana UP, 1990. Impreso. Indiana -Michigan Series in Russian and East European Studies.

Barajas-Garrido, Gerardo. “Charly García y las dictaduras en Argentina”. La Verdolaga: Literatura, lengua y cultura 1 (2008): 38-54. Impreso.

---. “Trayectoria de la literatura de fantasía y ciencia-ficción en México”. Tinta Virtual: Revista de estudios hispanos 3 (2010): 44-58. Web. 25 de abril de 2011.

Barnes, Emery, Bill Bridges, Steve Brown, et al. The Book of Shadows: The Mage Players Guide. Stone Mountain, Georgia: White Wolf, 1993. Impreso. Mage: The Ascension.

Beagle, Peter S. El último unicornio. 1968. Trad. Eduardo G. Murillo. México, DF: Ediciones Roca, 1988. Impreso.

Bécquer, Gustavo Adolfo. “Los ojos verdes”. 1861. Rimas, leyendas y narraciones. México, DF: Porrúa, 1999. 126-30. Impreso. Sepan cuantos 17.

- Bermúdez, María Elvira. “La fantasía en la literatura mexicana”. Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo en Iberoamérica: memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Ed. Donald A. Yates. East Lansing: Michigan State University, 1975. 97-101. Impreso. Lat. Amer. Studies Center of Michigan State U.
- Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. 1961. 2<sup>a</sup> ed. Chicago: U of Chicago P, 1983. Impreso.
- Breton, André. Manifestoes of Surrealism. 1962. Trans. Richard Seaver y Helen R. Lane. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1969. Impreso.
- Brookshaw, David. Jess Hartley, Misha Handman, et al. Dancers in the Dusk. Stone Mountain, Georgia: White Wolf Publishing, 2009. Impreso. The Changeling: The Lost Line.
- Brugnolo, Stefano, y Giulio Mozzi. Ricettario di scrittura creativa. Bologna: Zanichelli, 2000. Impreso.
- Campbell, Joseph. Entrevista por Bill Moyers. The Power of Myth. 1988. EU: Anchor Books, 1991. Impreso.
- . The Hero with a Thousand Faces. 1968. 2<sup>a</sup> ed. Bollingen Series XVII. Nueva York: Princeton UP, 1973. Impreso.
- Carpenter, Humphrey, y Christopher Tolkien, eds. The Letters of J. R. R. Tolkien. Gran Bretaña: Harper Collins, 1990. Impreso.
- Chiampi, Irlemar. El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana. Caracas: Monte Avila Editores, 1983. Impreso.
- “Ciencia”. Def. 1. Diccionario de la Lengua Española. 22da ed. Real Academia Española. 2001. Web. 25 de abril de 2011.
- Cohen, Jeffrey Jerome, ed. “Monster Culture (Seven Theses)”. Monster Theory: Reading Culture. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 3-25. Impreso.

- . "Preface: In a Time of Monsters". Monster Theory: Reading Culture. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. vii-xiii. Impreso.
- Coleridge, Samuel Taylor. "The Statesman's Manual". 1816. English Romantic Writers. Ed. David Perkins. 2<sup>da</sup> ed. Fort Worth: Harcourt Brace College, 1995. 618-19. Impreso. Extracto.
- Cubría, Jorge. Prólogo. Ginecoides (las hembras de los androides): cuentos de ciencia ficción y fantasía por mujeres mexicanas. Comp. Jorge Cubría. Buenos Aires: Grupo Editorial Lumen, 2003. 7-19. Impreso.
- Cuddon, J. A. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 1976. 3<sup>ra</sup> ed. Londres: Penguin Books, 1991. Impreso.
- Dick, Philip. K. "How to Build a Universe that Doesn't Fall Apart Two Days Later". I hope I Shall Arrive Soon. Nueva York: Doubleday, 1985. 1-23. Impreso.
- Eliade, Mircea. Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition. París: Gallimard, 1949. Les Essais 34.
- Elliot, Bruce. "El diablo estaba enfermo". 1951. Trad. Jaime Piñeiro González. Los mejores relatos de anticipación. Barcelona: Editorial Bruguera, 1969. 431-43. Impreso. Libro Amigo 107.
- "Fancy". Def. *n. and adj.* 4a. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.
- "Fantasía". Etim. Defs. 1, 2. Diccionario de uso del español. A – G. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.

“Fantastic”. Etim. Defs. A. adj. 1a, 1b, 2, 3a, 4a, 4b, 6a, 7; B n. 1, 4, 5. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

“Fantástico”. Defs. 1, 2. Diccionario de uso del español. A – G. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.

“Fantasy, phantasy”. Etim. Defs. 1a, 1b, 2, 3a, 3b, 4a, 4b, 4c, 4d, 4f, 5a. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

“Fen-”. Etim. Diccionario de uso del español. A – G. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.

Feijoo, Gladys. Lo fantástico en los relatos de Carlos Fuentes: Aproximación teórica. Nueva York: Senda Nueva de Ediciones, 1985. Impreso.

Fernández Delgado, Miguel Ángel. “Breve historia de la ciencia ficción mexicana”. Ciencia Ficción Mexicana. 2005. Web. 25 de abril de 2011.

---. “Panorama de la ciencia ficción mexicana”. Ciencia Ficción Mexicana. 2005. Web. 25 de abril de 2011.

---. Introducción. Visiones Periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana. Buenos Aires, México: Grupo Editorial Lumen, 2001. 7-17. Impreso.

Fletcher, Angus. Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. Ithaca, Nueva York: Cornell UP, 1964. Impreso.

Fludernik, Monika. “Narratology in the Twenty-First Century: The Cognitive Approach to Narrative”. PMLA 125.4 (2010): 924-30. Impreso.

Fowler, Alastair. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes.

Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1982. Impreso.

Fowler, Roger. "How to See through Language: Perspective in Fiction". Poetics 11. 3 (1982):

213-240. Impreso.

Fowler, Roger. Linguistic Criticism. Oxford: Oxford UP, 1986. Impreso.

Frazer, James George. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. 1922. Ware,

Hertfordshire, England: Wordsworth Reference, 1993. Impreso.

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. 1957. Princeton, Nueva Jersey: Princeton

UP, 1973. Impreso.

---. Entrevista por David Cayley. "Anatomy of Criticism". Northrop Frye in Conversation.

Concord, Ontario: Anansi, 1992. 68-88. Impreso.

---. "Literary and Linguistic Scholarship in a Postliterate World". Myth and Metaphor: Selected

Essays, 1974-1988. Ed. Robert D. Denham. Charlottesville: UP of Virginia, 1991. 18-27.

Impreso.

---. "The Archetypes of Literature". Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology. 1951. San

Diego, Nueva York: HBJ, 1984. Impreso.

---. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1963. Impreso.

---. The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism. Bloomington:

Indiana UP, 1971. Impreso.

---. "The Dialectic of Belief and Vision". Northrop Frye on Religion: Excluding The Great Code

and Words with Power. Eds. Alvin Lee y Jean O'Grady. Toronto: U of Toronto P, 2000.

344-59. Impreso.

---. The Double Vision: Language and Meaning in Religion. Toronto: U of Toronto P, 1991.

Impreso.

---. The Educated Imagination. Toronto: CBC, 1963. Impreso.

---. "The Survival of Eros in Poetry" Myth and Metaphor: Selected Essays, 1974–1988. Ed.

Robert D. Denham. Charlottesville: UP of Virginia, 1991. 44-59. Impreso.

---. Words with Power: Being a Second Study of "the Bible and Literature. England: Viking,

1990. Impreso.

Fuentes, Carlos. "Chac Mool". Los días enmascarados. 1954. México, DF: Ediciones Era, 2001.

9-27. Impreso. Relatos.

García Márquez, Gabriel. Cien años de soledad. 1967. 9ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

Impreso.

Garro, Elena. "El duende". La Semana de Colores. Xalapa, México: Universidad Veracruzana,

1964. 143-57. Impreso. Ficción 58.

Gendron, Louise. "Comment la science-fiction transforme nos vies". L'actualité Junio 2009:

16-22. Impreso.

"Género". Def. 5. Diccionario de la Lengua Española. 22da ed. Real Academia Española. 2001.

Web. 25 de abril de 2011.

Genette, Gérard. "Discours du récit : essai du méthode". Discours du récit. 1972. París: Seuil,

2007. 7-290. Impreso.

---. Nouveau discours du récit. París: Seuil, 1983. Impreso.

---. Palimpsestes: La littérature au second degré. 1982. París: Seuil, 1992. Impreso. Essais.

- Goethe, Johann Wolfgang von. Faust: Parts One and Two. Trad. George Madison Priest. Ed. Robert Maynard Hutchins. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952. Impreso. Great Books of the Western World 47.
- Greimas, J. A. Semántica estructural: investigación metodológica. 1966. Trad. Alfredo de la Fuente. Madrid: Editorial Gredos, 1973. Impreso. Biblioteca Románica Hispánica.
- Gygax, Gary. “The Birth of D&D”. 30 Years of Adventure: A Celebration of Dungeons & Dragons. EU: Wizards of the Coast, 2004. S pag. Impreso.
- “Hero”. Defs. 1, 2, 3. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.
- “Héroe”. Def. 1. Diccionario de la Lengua Española. 22da ed. Real Academia Española. 2001. Web. 25 de abril de 2011.
- “Héroe”. Defs. 1, 2. Diccionario de uso del español. H – Z. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.
- “History of Ali Baba, and of the Forty Robbers Killed by One Slave”. The Arabian Nights. Chicago: Rand McNally & Company, 1914. 216-45. Impreso, Documento Microsoft Word.
- Hollis, Hilda. “Beyond Aporia: Northrop Frye and the Imaginative Limit of Desire.” ESC 24 (1998) 321-37. Impreso.
- Holquist Michael, ed. Glossary. The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin. Trans. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. 423-34. Impreso. U of Texas P Slavic Series 1.
- Homer. The Odyssey. c. 700 A.C. Trad. E. V. Rieu. 1946. Eds. Betty Radice y Robert Baldick. Gran Bretaña: Penguin Books, 1973. Impreso. Penguin Classics.

Hume, Kathryn. Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature. Nueva York: Methuen, 1984. Impreso.

“Ironía”. Def. Diccionario de retórica y poética. Helena Berinstáin. 3ª ed. México: Porrúa, 1992. 273. Impreso.

Jackson, Rosemary. Fantasy: The Literature of Subversion. Londres: Methuen, 1981. Impreso. New Accents.

Jung, Carl Gustav. Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia. 1956. Trad. R.F.C. Hull. 2ª ed. Eds. Herbert Read, Michel Fordham, Gerhard Adler y William McGuire. Vol. 5 de The Collected Works of C.G. Jung. Princeton: Princeton UP, 1970. Impreso. 20 vols. Bollingen Series 20.

---. The Archetypes and the Collective Unconscious. 1959. Trad. R.F.C. Hull. 2ª ed. Eds. Herbert Read, Michel Fordham, Gerhard Adler y William McGuire. Vol 9, Parte 1, de The Collected Works of C.G. Jung. Princeton: Princeton UP, 1990. Impreso. 20 vols. Bollingen Series 20.

Kant, Immanuel. The Critique of Pure Reason. Trad. J. M. D. Meiklejohn. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952. 1-250. Impreso. Great Books of the Western World. Vol. 42.

Kristeva, Julia. “The Importance of Frye”. The Legacy of Northrop Frye. Eds. Alvin A. Lee y Robert D. Denham. Toronto: U of Toronto P, 1994. 335-337. Impreso.

Kuhn, Thomas S. The Structure of Scientific Revolutions. 1962. 2ª ed. Chicago: U of Chicago P, 1970. Impreso.

La Biblia del peregrino. Trad. Luis Alonso Schökel, et al. Bilbao: Ediciones Ega, 1993. Impreso.

- Lanser, Susan. The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction. Princeton: Princeton UP, 1981. Impreso.
- Larson, Ross. Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative. Tempe, Arizona: Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1977. Impreso.
- Le Guin, Ursula K. La costa más lejana. 1973. Trad. Matilde Horne. México, DF: Minotauro, 1989. Impreso. Los libros de Terramar 3.
- . The Left Hand of Darkness. Nueva York: Ace Books, 1969. Impreso. Ciclo Hainish.
- . Un mago de Terramar. 1968. Trad. Matilde Horne. México, DF: Minotauro, 1988. Impreso. Los libros de Terramar 1.
- Lewis, Clive Staples. The Lion, the Witch and the Wardrobe. 1950. Nueva York: Harper Trophy, 1994. Impreso. The Chronicles of Narnia 2.
- “Ley”. Defs. 1, 2. Diccionario de la Lengua Española. 22da ed. Real Academia Española. 2001. Web. 25 de abril de 2011.
- Lodge, David. The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts. Nueva York: Viking, 1993. Impreso.
- López Castro, Ramón. Expedición a la ciencia ficción mexicana. México, DF: Lectorum, 2001. Impreso.
- Lucas, George, dir. Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back. Actores: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher. Twentieth Century-Fox, 1980. Filme.
- “Magia”. Def. Diccionario de uso del español. H – Z. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.
- “Magic”. Defs. n. 1, 2. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

“Magic”. Def. 1. Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language.

Nueva ed. revisada. Nueva York: Gramercy Books, 1994. Impreso.

Malory, Thomas. Le Morte Darthur. 1485. Introd. Helen Moore. Gran Bretaña: Wordsworth

Classics of World Literature, 1996. Impreso.

“Maravilla”. Def. 1. Diccionario de la Lengua Española. 22da ed. Real Academia Española.

2001. Web. 25 de abril de 2011.

Marshall Smith, Michael. Only Forward. 1994. Nueva York: Bantam, 2000. Impreso.

Martínez Bonati, Félix. Don Quixote and the Poetics of the Novel. Ithaca y Londres: Cornell UP,

1992. Impreso.

---. “El material de la literatura”. La ficción narrativa: Su lógica y ontología. 1992. Santiago,

Chile: LOM Ediciones, 2001. 159-62. Impreso.

Martré, Gonzalo. La ciencia ficción en México (hasta el año 2002). México: Instituto Politécnico

Nacional, 2004. Impreso.

“Marvel”. Def. *n*<sup>1</sup>. 2a. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary:

The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

“Miracle”. Def. *n*. 1a. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary:

The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

Moliner, María. Obras utilizadas. Diccionario de uso del español. A – G. Madrid: Gredos, 1992.

xxxiii. Impreso.

“Monster”. Def. A *n*. 1a, 3a. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English

Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de

2011.

- “Monstruo”. Def. 1. Diccionario de uso del español. H – Z. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.
- Morales, Ana María. “De lo fantástico en México”. México fantástico: Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo. Comp. Ana María Morales. México, DF: Oro de la noche ediciones; CILF, 2008. vii-xlii. Impreso.
- Morris, Charles W. Foundations of the Theory of Signs. 1938. Vol. 1, N° 2. Chicago: The U of Chicago P, 1947. Impreso. International Encyclopedia of Unified Science.
- “Muggle”. Def. *n.*<sup>4</sup>. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.
- Murguía, Verónica. El fuego verde. Gran Angular 8. México, DF: CONACULTA y Ediciones sm, 1999. Impreso.
- Nandorfy, Martha J. “Fantastic Literature and the Representation of Reality”. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 16. 1 (1991): 99-112. Impreso.
- “Natural”. Def. 1. Diccionario de la Lengua Española. 22da ed. Real Academia Española. 2001. Web. 25 de abril de 2011.
- “Natural law”. Def. Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. Nueva ed. revisada. Nueva York: Gramercy Books, 1994. Impreso.
- Nervo, Amado. “El castillo de lo inconsciente”. [1919?]. El castillo de lo inconsciente: antología de literatura fantástica. Comp. José Ricardo Chaves. México, DF: CONACULTA, 2000. 231-34. Impreso. Lecturas mexicanas.
- “Oponer”. Def. 1. Diccionario de la Lengua Española. 22da ed. Real Academia Española. 2001. Web. 25 de abril de 2011.

- Page, Michael, y Robert Ingpen. Enciclopedia de las cosas que nunca existieron: criaturas, lugares y personas. Trad. Juan Manuel Ibeas. 6<sup>ta</sup> ed. Madrid: Anaya, 1990. Impreso.
- Porcayo Villalobos, Gerardo Horacio. “Bastión de oscuridad”. Sombras sin tiempo. Marea Alta. México: Lectorum, 1999. 37-50. Impreso.
- . La primera calle de la soledad. 1993. México, DF: Vid, 1997. Impreso.
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. 1928. Trad. Lourdes Ortiz. 3a ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1977. Impreso.
- “Protagonist”. Defs. 1, 2a. The Oxford English Dictionary. 2da ed. 1989. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. Web. 31 de mayo de 2010.
- “Protagonista”. Defs. 1, 2. Diccionario de la Lengua Española. 22da ed. Real Academia Española. 2001. Web. 25 de abril de 2011.
- “Protagonista”. Def. Diccionario de uso del español. H – Z. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.
- Punday, Daniel. “Narrative Performance in the Contemporary Monster Theory”. The Modern Language Review 97.4 (2002): 803-20. Impreso.
- Rabkin, Eric S. The Fantastic in Literature. Princeton: Princeton University Press, 1976. Impreso.
- Ramírez Mattei, Aida Elsa. La narrativa de Carlos Fuentes (Afán por la armonía en la multiplicidad antagónica del mundo). Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 1983. Impreso.
- “Real”. Etim. 2 Def. Diccionario de uso del español. H – Z. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.

- “Real”. Etim. *adj.*<sup>2</sup>, *n.*<sup>2</sup>, and *adv.* The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.
- “Realidad”. Defs. 1, 2. Diccionario de uso del español. H – Z. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.
- “Reality”. Etim. Defs. 1, 2, 3, 5. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.
- Reisz, Susana. “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. Teorías de lo fantástico. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 193-221. Impreso.
- Renart, Juan Guillermo. Guía para los trabajos prácticos. Ottawa: University of Ottawa, 2005. Impreso.
- Reuters. “New Gecko-like Glue is Stickiest Yet”. Epoch Times [Ottawa], 17-23 October 2008: B6. Impreso.
- Risco, Antonio. Literatura fantástica de lengua española: Teoría y aplicaciones. Madrid: Taurus, 1987. Persiles 179. Impreso.
- . Literatura y fantasía. Madrid: Taurus, 1982. Impreso.
- Roas, David. Introducción. “La amenaza de lo fantástico”. Teorías de lo fantástico. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 7-44. Impreso.
- Robinett, Jane. This Rough Magic: Technology in Latin American Fiction. Vol. 13. Nueva York: Peter Lang, 1994. Impreso. Worcester Polytechnic Institute Studies in Science, Technology and Culture.

- Rodríguez-Luis, Julio. The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar. Nueva York: Garland, 1991. Impreso.
- Roszak, Theodore. The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition. Garden City, Nueva York: Doubleday & Company, 1969. Impreso.
- Rowling, J. K. Harry Potter and the Goblet of Fire. Gran Bretaña: Bloomsbury, 2000. Impreso.
- . Harry Potter and the Half-Blood Prince. Gran Bretaña: Bloomsbury, 2005. Impreso.
- . Harry Potter and the Philosopher's Stone. Gran Bretaña: Bloomsbury, 1997. Impreso.
- “Sabiduría”. Def. 1. Diccionario de uso del español. H – Z. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.
- “Sabio”. Defs. 1, 3. Diccionario de uso del español. H – Z. María Moliner. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.
- Sakr, Nizar. Entrevista personal. 3 de abril de 2009.
- “Sage”. Def. *adj. and n.*<sup>2</sup>. B n<sup>2</sup> a. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.
- Sandoval, Jaime Alfonso. El club de la salamandra. 1998. Gran Angular 6. México DF: Ediciones sm, 2003. Impreso.
- Scholes, Robert. “The Fictional Criticism of the Future”. Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future. Vol. 7. Notre Dame, Indiana: U of Notre Dame P 1975. 1-25. Impreso. U of Notre Dame Ward-Phillips Lectures in English Lang. and Lit.
- “Science”. Etim. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

“Science fantasy”. Wikipedia. Web. 25 de abril de 2011.

Senior, William. “Oliphaunts in the Perilous Realm: The Function of Internal Wonder in Fantasy.” Functions of the Fantastic: Selected Essays from the Thirteenth International Conference on the Fantastic in the Arts. Ed. Joe Sanders. Westport, Connecticut: Greenwood, 1995. 115-23. Impreso. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy.

Shakespeare, William. Macbeth. 1606. The Oxford Shakespeare: The Complete Works. 1988.

Eds. Stanley Wells, and Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, 1995. 975-99. Impreso.

---. “Sonnet 94”. 1609. The Oxford Shakespeare: The Complete Works. 1988. Eds. Stanley Wells, and Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, 1995. 762. Impreso.

---. The Tempest. 1611. The Oxford Shakespeare: The Complete Works. 1988. Eds. Stanley Wells, and Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, 1995. 1167-89. Impreso.

Silva Castillo, Jorge, trad. Gilgamesh o la angustia por la muerte (poema babilonio). México, DF: El Colegio de México, 1994. Impreso.

Suvin, Darko. Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven: Yale University Press, 1979. Impreso.

Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. París: Seuil, 1970. Impreso. Poétique.

---. Les genres du discours. París: Seuil, 1978. Impreso. Poétique.

---. Poétique. París: Seuil, 1973. Impreso. Qu’est-ce que le structuralisme?

Tolkien, J.R.R. “On Fairy-Stories” en “Tree and Leaf.” The Tolkien Reader. 1964. Nueva York: Ballantine Books, 1989. 33-99. Impreso.

---. The Hobbit. 1951. Londres: Unwin, 1981. Impreso.

---. The Lord of the Rings. 1954-1956. Boston: Houghton Mifflin Company, 2000. Impreso.

- Toro, Guillermo del, dir. El laberinto del fauno. Actores: Ivana Baquero, Ariadna Gil, Maribel Verdú, Sergi López, Alex Angulo, y Roger Casamajor. Esperanto Films, 2006. Filme.
- Traven, B. Macario. 1950. Trad. Rosa Elena Luján. México DF: Grupo Editorial Sayrols, 1984. Impreso.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. La ciencia ficción: literatura y conocimiento. Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California, 1991. Impreso.
- . Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana. México, DF: Grupo Editorial Vid, 1999. MECYF.
- “-Ty”. *suffix*<sup>1</sup>. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.
- Uspensky, Boris Andreevich. A Poetics of Composition: the Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. Trads. Valentina Zavarin y Susan Wittig. Berkeley: U of California P, 1973. Impreso.
- Watterson, Bill. The Authoritative Calvin and Hobbes. 1990. Kansas, Missouri: Andrews and McMeel, 1996. Impreso. A Calvin and Hobbes Treasury.
- Weis, Margaret y Tracy Hickman. El retorno de los dragones. 1984. Trad. Tere Casanovas. Barcelona: Timun Mas, 1986. Impreso. Crónicas de la Dragonlance.
- . La reina de la oscuridad. 1985. Trad. Marta Pérez. Barcelona: Timun Mas, 1987. Impreso. Crónicas de la Dragonlance.
- Willard, Thomas. “Archetypes of the Imagination”. The Legacy of Northrop Frye. Eds. Alvin A. Lee y Robert D. Denham. Toronto: U of Toronto P, 1994. 15-27. Impreso.
- Williams, David. Deformed Discourse: The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature. Montreal y Kingston: McGill-Queen’s UP, 1996. Impreso.

Winter, Steve. "Spelljammer". 30 Years of Adventure: A Celebration of Dungeons & Dragons.

EU: Wizards of the Coast, 2004. S pag. Impreso.

"Wise". Def. *adj. (n.<sup>3</sup> and adv.)* 1a. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

"Wise man". Defs. 1a, 2a. The Oxford English Dictionary. 2da ed. The Oxford English Dictionary: The Definitive Record of the English Language. 1989. Web. 25 de abril de 2011.

Wollstonecraft Shelley, Mary. Frankenstein; or, the Modern Prometheus. The 1818 version. Eds.

D. L. Macdonald and Kathleen Scherf. Peterborough, Ontario: Broadview literary texts, 1998. Impreso.

Zelazny, Roger. Dilvish, el maldito. 1982. Trad. César Terrón. México: Ediciones Roca, 1986.

Impreso.

---. La tierra cambiante. 1981. Trad. Albert Solé. México: Ediciones Roca, 1989. Impreso.