

LA MIRADA DEL FANTASMA: ISOTOPIA VISUAL Y LITERATURA FANTÁSTICA

José María MARTÍNEZ
The University of Texas-Pan American

Una de las notas más obvias en la bibliografía de lo fantástico es la abundancia de entradas dedicadas a interpretaciones globales de su discurso y a autores particulares y, por contraste, la escasez de trabajos transversales que detallen el funcionamiento de los paradigmas sintácticos del relato y de sus isotopías semánticas más características. Así, se ha escrito mucho sobre el origen y significado de lo fantástico, su transformación diacrónica, su carga subversiva, sus límites como género literario, etc., y también sobre sus creaciones en escritores como Borges, Cortázar, Lugones, y un larguísimo etcétera cada vez más nutrido. Menos intentos sistematizadores se han intentado, por ejemplo, de su isotopía gnoseológica o de su proximidad con la fenomenología —ambos son discursos de la experiencia del sujeto—, o también del funcionamiento de la temporalidad y sus cronotopos propios, de las figuras actanciales o de los modos de interacción entre su componente mimético y el no-mimético.¹ Profundizar en todo ello llevaría a conocer mejor el funcionamiento del relato fantástico en su realidad textual más inmediata, es decir, su idiosincrasia como artefacto narrativo y como universo semántico bien diferenciado. Así podremos superar también la consiguiente (y monótona) atención o dependencia de las interpretaciones ya 'clásicas' acerca del 'género' (Todorov, Jackson, etc.) y esa atomización surgida de la atención a la fantasía de autores particulares.

¹ Entre otras interesantes excepciones pueden recordarse los diversos trabajos de Jirí Srámek, José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, Mery Erdal Jordan o el capítulo final de la clásica monografía de Irène Bessière.

Lo que propongo a continuación es un primer desglose del funcionamiento de la isotopía visual en los relatos fantásticos, entendiéndolo aquí el concepto de isotopía en sus dos valencias, la temática y la figurativa, según la conceptualización de Greimas y Courtès (230-231). La valencia temática se da porque el componente mimético del relato fantástico conlleva explícita o implícitamente la constatación visual o imaginada (en este caso son sinónimos por referirse ambos a una imagen)² de un hecho extraordinario por parte de al menos uno de los personajes (o por parte del lector). Así considerado, el discurso fantástico es una reivindicación de lo visible y de la imagen mental, y también una constatación de su necesidad sintáctica de esos contenidos envisionsados o imaginados. Se trata también de una isotopía figurativa, porque ese contenido se concreta diegéticamente en una serie recurrente e iterativa de acciones, lugares y objetos específicos que —siguiendo con la terminología de Greimas— caben considerarse como clasemas de lo visual y materializaciones de lo óptico. Así, lo visual fantástico no se refiere sólo al momento climático de la aparición de la visión o el fantasma, de la materialización del ultramundo, sino que se extiende a lo largo de todo el relato, en momentos como el marco narrativo, las etapas iniciales del conflicto, el o los anticlímax y el desenlace, y también a los componentes actanciales de la anécdota, sean éstos los personajes o los elementos ambiales.

Con este planteamiento, se reivindica para lo visual un alcance más amplio que el que le concede Remo Ceserani, que lo entiende sobre todo como uno de los recursos para la iconicidad y verosimilitud del relato, reduciéndolo así a su condición de isotopía figurativa y a su rol funcional, sin vincularlo con el nivel temático o ideológico del discurso (111). Alguna matización cabe hacer también a los planteamientos de Italo Calvino y Tzvetan Todorov, quienes por su

² Como se sabe, ése es también su origen etimológico, del griego *fantásmatai* ('aparecerse', 'mostrarse'). No importa que el fenómeno extraordinario no sea primariamente visual (ej. "Llama el teléfono, Delia" de Cortázar), pues el componente mimético, realista y materializador, lo lleva siempre implícito. Acerca de esa equivalencia entre las imágenes visuales y mentales, puede recordarse el artículo de Jean Clarence Lamber "Imaginar es ver".

lado, y como Irène Bessière, ya insistieron en esa intensa visualidad del relato fantástico.³ Calvino, refiriéndose a la narrativa del XIX, afirmaba que "su verdadero tema" era "la realidad de lo que se ve [...] Es como si el cuento fantástico [...] estuviera destinado a entrar por los ojos, a concentrarse en una sucesión de imágenes, a confiar su fuerza de comunicación al poder de crear 'figuras'. El elemento 'espectáculo' es esencial en la narración fantástica" (I, 14). Mis matizaciones aquí se refieren a la separación cronológica propuesta por Calvino entre un "fantástico visual, visionario o figurativo" propio del XIX y el "fantástico mental o abstracto" que sería característico del XX (I, 14). Aunque es cierto que el relato fantástico del XX presenta un componente mental y psicológico dominante, tal afirmación es simplemente demasiado generalizadora, pues son numerosos los ejemplos de autores del XX donde el componente visual, la aparición del fantasma y la imagen anormal, siguen siendo el núcleo argumental y temático de la narración. Muchos de los relatos de Quiroga y de los autores contemporáneos menos experimentalistas y más volcados hacia la anécdota cabrían bien dentro de esta amplia excepción. Por otro lado, la insistencia en lo mental puede hacer olvidar la transcendencia funcional o instrumental de las figuraciones visuales mencionadas al comienzo y también el hecho de que ese carácter "mental o abstracto" de la fantasía del XX es, en el fondo, una cuestión de percepción y conocimiento de lo real, un problema acerca de la validez de la representación y las imágenes mentales, y esto es tan cierto para el XIX como para el XX. Por su lado, Todorov, afirmaba que los "temas del yo" enfatizaban principalmente el problema de la percepción "and especially that of the fundamental sense, sight ('the five senses, which are merely one sense—the faculty of seeing, as Louis Lambert put it): to the point where we might designate all of these themes as themes of 'vision'" (120). El problema con su planteamiento, y en parte también con el de Bessière (180-81), es el de obviar que la isotopía visual

³ Hay que mencionar aquí también la interesantísima monografía de Max Milner, quien estudia este aspecto del discurso fantástico en un contexto sociocientífico, aunque sin pretensiones sistematizadoras y obviando algunas de las modulaciones visuales que se tratan aquí.

no sólo es temática sino también figurativa, y que como tal y aun- que aceptemos que lo visual puede identificarse o incluirse en la temática del "yo", quedaría sin explicar su recurrencia en las narraciones del "tú", como ilustrarían las propias citas elegidas por Todorov para ejemplificar este grupo temático.⁴ Cabe afirmar, por tanto, que lo visual, en sus vertientes temática y figurativa o icónica, es uno de los constituyentes semicos propios del discurso fantástico, un discurso formulado en anécdotas que exigen estructuralmente la presencia del componente mimético y por tanto la asunción de la continuidad entre la percepción sensible —especialmente la vista—, sus representaciones mentales y la abstracción intelectual subsecuente. En otras palabras, lo propio del fenómeno fantástico sería su textualización para ser visualizado o percibido sensorial o imaginativamente por uno o varios testigos participantes en esa anécdota. Junto al acontecimiento siempre aparecen los personajes (y el lector) no sólo presentados como protagonistas sino también como espectadores, y el hecho extraordinario, no sólo como mera realidad factual sino también como espectáculo, con los semas propios de una singularidad sensorial, actancial y fenoménica.

Aunque lo habitual es que las referencias visuales se den más en la anécdota que en los componentes paratextuales del relato, los títulos epónimos de algunos de ellos insisten de nuevo en esa dimensión. Así a veces aluden explícitamente a la condición visual del total de la anécdota ("El país en que la lluvia era luminosa" de Nervo; "La luz es como el agua" de García Márquez; "El espectro" de Quiroga; "El Aleph" de Borges),⁵ y en otras ocasiones a un com-

⁴ Reproduzco algunas frases de los relatos seleccionados por Todorov para ejemplificar la temática "del otro": "For having just once *raised my eyes and looked upon a woman...*", "The friar's eyes followed with dread the course of the dragger", "Soon what I had thought I saw acquired a certain reality [...] *Her glances, availing mine, fell upon fatal sweetmeat-box [...]* I scarcely saw the objects about me, and a cloud veiled my vision [...] I walked out onto the balcony..." (198-128, cursivas mías)

⁵ Un ejemplo en las literaturas no hispánicas podría ser "La visión" de Brian Moore. Los relatos mencionados en el texto se encuentran en las recopilaciones y antologías recogidas en la bibliografía final. Sólo doy su paginación y ubicación concreta en el caso de utilizar alguna de sus citas para justificar mis propuestas.

ponente óptico que singulariza a alguno de los elementos del relato, como los colores de los títulos "La corza blanca" de Bécquer; "La granja blanca" de Clemente Palma; "El pájaro verde" de Juan Emar o "La boina roja" de Rogelio Sinán, entre otros. Frecuentes son también las menciones al órgano de la vista ("Los ojos verdes" de Bécquer; "Los ojos de la reina" de Lugones; "Los ojos de Lina" de Clemente Palma) y a objetos, símbolos o espacios explícitamente visuales u ópticos, como ocurriría con "Verónica" de Rubén Darío; "El espejo negro" de Lugones; "Distante espejo" de Cortázar; "El retrato" de Aristides Fernández; "La máscara" de Mauricio Molina o "El espejo" de Amparo Dávila.⁶ Entre este grupo de títulos, uno emblemático podría ser "El ángulo del horror" de Cristina Fernández Cubas, por mostrar cómo precisamente un ejercicio o enfoque singular del sentido de la vista es el que permite descubrir que lo extraordinario del mundo cotidiano no contiene ninguna solución de continuidad con él o es, más bien, su verdadera y oculta identidad. Por un lado, y como buen representante neofantástico, el relato de Fernández Cubas cuestiona la percepción uniforme de un mundo supuestamente único y convergente y propone la posibilidad y validez de una visión heterogénea. Por otro, el desarrollo de su anécdota descansa en la sucesión de momentos climáticos organizados en torno a las miradas inquisitivas o sorprendidas de los protagonistas. Así, semántica y sintácticamente, temática y figurativamente, la isotopía visual es capaz de definir y sostener un relato que tendría en común con lo fantástico decimonónico esa reivindicación de la visión de lo extraordinario, y con lo contemporáneo, la postulación de la inconsistencia o pluralidad de lo real a través de una nueva actitud perceptiva, de una nueva forma de mirar y de unas nuevas imágenes resultantes.⁷

⁶ Pueden recordarse también "La visita al museo" de Nabokov; *El retrato de Dorian Gray* de Wilde, y "Una salita [de cine] cerca de la calle Edgware" de Graham Greene.

⁷ Que esta alternancia de perspectivas visuales en los personajes para mostrar la 'otra realidad' es una estrategia apropiada y puede decirse que inherente a los relatos fantásticos, es algo que queda confirmado a partir de las semejanzas estructurales entre este relato de Fernández Cubas y el titulado "El número 111. Aventuras de una noche de ópera" de Eduardo Blanco, donde el cambio de asien-

Lo que viene a continuación es un primer intento sistematizador de las manifestaciones de la isotopía visual figurativa en el relato fantástico, habida cuenta de que la temática ya ha quedado revindicada en los párrafos anteriores. Obviamente los conjuntos resultantes de mi agrupación no sólo no han de verse como compartimentos estancos, sino que deben considerarse en una necesaria interacción. En esa clasificación los clasemas visuales se distribuirían en tres grupos principales, siendo el primero el referido al hecho extraordinario (la visión), el segundo a los personajes y sus órganos visuales, y el tercero a los diversos objetos y lugares que insisten en esa actividad visual o la canalizan. Queda claro desde ahora que la posibilidad de esta distribución muestra a su vez que la visualidad se da en todos los niveles actanciales de la anécdota, sean éstos el del evento, el de los actantes o el del ámbito de sus acciones, y que por ello, serán contenidos de necesaria aparición en algún momento de la sintaxis narrativa.

Un primer grupo sería entonces el de aquellos relatos cuyo clímax o al menos uno de sus momentos climáticos se presenta explícitamente como una experiencia visual y en concreto como la revelación o contemplación del fenómeno extraordinario. En estos casos la anécdota suele tener un comienzo no marcado por presentaciones prioritarias de la isotopía visual, aunque éstas suelen ir creciendo de forma paulatina y concomitante, que normalmente se concreta en alusiones, excursus, símbolos y diálogos que propician o preparan el momento de la revelación, que suele describirse con más detalle y pasar a materializar el momento de fricción entre los dos órdenes ontológicos. Dos ejemplos clásicos serían "La ninfa" de Darío, cuya visión climática ha ido precedida del discurso del sabio acerca de los seres fantásticos y de los ambiguos anuncios de Lesbía ("las ninfas existen, tú las verás", 172) y "El Aleph" de Borges, con esa iterativa presencia de los retratos de Beatriz Viterbo contemplados morosa y emotivamente por el narrador y con la ambición totalizadora del poema de Carlos Argentino Daneri. La

to en un teatro permite una visión de la humanidad completamente diferente a la habitual. En ambos casos, el descubrimiento de lo oculto (pero más real) coincide con una alteración de la actividad visual normal de los personajes.

revelación se presenta explícitamente como el clímax de la anécdota y la reacción del personaje —normalmente protagonista y narrador— se define por el asombro y el extrañamiento que corresponde a su experiencia de un fenómeno inesperado y extraordinario. La condición espectacular del fenómeno, que absorbe toda la atención y sentidos del espectador para ubicarlo o transferirlo a un mundo desacomodado, es también obvia. La actividad visual y el asombro mental son las dos operaciones exclusivas del momento y esta experiencia opera como punto de partida de la alteración mental o psicológica de la percepción subsiguiente del personaje-espectador. Los *verba videndi* aparecen de forma insistente y repetida son estructuralmente necesarios. Reproduczo parte del momento climático de "La ninfa", menos recordado que el de "El Aleph":

Llegué más cerca. ¿Soñaba? ¡Oh, Numal! Yo sentí lo que tú, cuando *viste* en su gruta por primera vez a Egeria [...] Estaba en el centro del estanque, entre la inquietud de los cisnes espantados, una ninfa, una verdadera ninfa [...] ¡Ah!, yo *vi* lirios, rosas, nieve, oro; *vi* un ideal con vida y forma y *oí* entre el burbujeo sonoro de la linfa herida [...] De pronto *huyó la visión*, surgió la ninfa del estanque, semejante a Citera en su onda, y recogiendo sus cabellos que goteaban brillantes, corrió por los rosales tras las lilas y violetas, [...] hasta *ocultarse a mi vista*. (*Azul...* 173, cursivas mías)⁸

Otros casos en que esta visión de lo extraordinario se convierte en el clímax o uno de los principales clímax del relato serían "La

⁸ Por si hiciera falta, pero sobre todo para mostrar los paralelismos con "La ninfa" cito aquí algunas frases de la famosa enumeración del clímax del "El Aleph": "Arribo, ahora, al *inefable* centro de mi relato, empieza aquí, *mi desesperación* de escritor [...]. En ese instante gigantesco, *he visto* millones de actos delectables o atroces; ninguno *me asombró* como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto [...]. Lo que *viéron mis ojos* fue simultáneo [...] *vi* una pequeña esfera tor nasolada, de casi *intolerable fulgor* [...] una ilusión producida por los *vertiginosos espectáculo* que encerraba [...] yo claramente *la veía* desde todos los puntos del universo. *Vi* el populoso mar, *vi* el alba y la tarde, *vi* las muchedumbres de América, *vi* una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, *vi* un laberinto roto (era Londres), *vi interminables ojos* inmediatos escrutándose en mí como en un *espejo*, *vi todas los espejos* del planeta y ninguno me reflejó..." (184-85, cursivas mías)

corza blanca" de Bécquer; "El ruiseñor y el artista" de Holmberg; "El espejo negro" de Lugones, o "La prima Rosa" de José M. Merino. En todos ellos, la revelación suele ubicarse en los momentos finales del relato y suele servir como desencadenante o antesala del desenlace.

Por su lado, el carácter extraordinario de la visión puede textualizarse atendiendo principalmente a su naturaleza espectacular o aparatosa ("El espejo negro", "El ruiseñor") o a su ruptura de alguna de las leyes de la metafísica o de la lógica del pensamiento ("Las babas del diablo", "El Aleph"), focalizaciones que suelen corresponder respectivamente a la narrativa fantástica del XIX o a la contemporánea. De todas formas, la necesidad de la visión en el relato fantástico se ratifica desde el momento en que los contemporáneos pueden ocultar o disminuir la carga de asombro y extrañamiento,⁹ pero no pueden evitar que la revelación deje de funcionar como el clímax estructural de la anécdota. En este sentido, lo visual permanece también como uno de los núcleos estructuradores de lo fantástico contemporáneo.

Una variación de esta modulación de la isotopía visual del momento de la revelación podría ser la de la alternancia de planos ontológicos diferentes a lo largo del relato, es decir, el vaivén de ámbitos visuales diferentes (mimético/no-mimético) no siempre presentados en esa diferencia por el narrador porque a menudo ocurren en situaciones voluntariamente buscadas por el personaje protagonista o vidente. Así tendríamos los relatos contruidos en torno a la alternancia sueño/vigilia ("La novela en el tranvía" de Benito Pérez Galdós), los procesos hipnóticos ("Quien escucha su mal oye" de Gorriti), el enfrentamiento entre la diurnidad realista y la nocturnidad fantástica ("El último viaje del buque fantasma" de García Márquez), las anécdotas ubicadas en mundos oníricos o ultramundanos pero protagonizadas o dependientes de

personajes del nivel mimético ("El humo de la pipa" de Darío; "El síncope blanco" de Quiroga) o la inmersión ambigua en los mundos de la imaginación ("Rip-Rip, el aparecido" y "La cucaracha" de Gutiérrez Nájera; "La granja blanca" de Clemente Palma).¹⁰ En estos relatos, la visión o revelación no suele restringirse a un momento único, sino que o bien se constituye en su asunto principal o bien se distribuye en múltiples escenas a lo largo de toda la diégesis. Por ello, los *verba videndi* y las menciones de la isotopía visual suelen ser menos frecuentes y explícitas, pues la oposición estructural entre los dos mundos ontológicos es menos marcada y el mundo no mimético tiende a aparecer como integrante de una diégesis realista y por ello no necesita resaltar su singularidad. Por lo mismo la demarcación de los dos planos ontológicos suele darse sólo al comienzo de la narración, sin que se vuelva a insistir en ella, de forma que el lector es consciente de esa bimbembración desde el inicio del relato y realiza su lectura con una simultaneidad continua de los parámetros perceptivos (el mimético y el no mimético). Narraciones de Gutiérrez Nájera como "Rip-Rip el aparecido" o "La cucaracha" son casos muy claros de esta posibilidad.¹¹

En cuanto a los personajes, podría hablarse en primer lugar de los relatos cuyo arranque y desarrollo está determinado por una focalización de los protagonistas como videntes o espectadores. De forma más o menos primaria o directa el personaje queda caracterizado como espectador, contemplador o testigo, y permanece en esa condición a lo largo de todo el relato, asistiendo a diversos momentos extraordinarios normalmente en una creciente gradación climática. Así, Guillermo Grant y Enid, en "El espectro" de Quiroga, asisten todas las noches "a los estrenos cinematográficos" y se presentan metonímicamente como "todo ojos hacia la panta-

¹⁰ Aunque mi trabajo se centra en autores hispánicos, aquí merece la pena recordar también "Sueños" de Timothy Findley y de "Lord Mountdrago" de Somerset Maugham, por su carácter modelico para este grupo.

¹¹ Sus primeras frases son, respectivamente: "Este cuento yo no lo vi; pero creo que lo soñé" y "No sé si lo que voy a referir es un hecho real, o si el café, cuya rica esencia había tomado, lo dibujó en el cristal de mi imaginación" (225, 331).

⁹ Así ocurriría con en el escepticismo y la desmitificación que rodea los momentos previos y posteriores de la visión de "El Aleph", la naturalidad (limitada) con que el narrador o narradores de "Las babas del diablo" observan la movilidad de la fotografía, o la consideración de lo horroroso como contiguo a lo 'real neutro', distinguible sólo por el punto de vista en "El ángulo del horror".

lla" (125).¹² Después de varios climáticos cruces de miradas entre ellos y Duncan Wyoming, la anécdota concluye como empezó, recordando la condición de espectadores de los dos primeros: "Para evitarlo, no perdemos ni un estreno. Noche a noche entramos a las diez en punto en el Gran Splendid, donde nos instalamos en un palco vacío o ya ocupado, indiferentemente" (Quiroga 132). Por su lado, el narrador de "Axolotl" escribe en el párrafo introductorio que iba "a verlos [los axolotl] al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos" (Cortázar 381). En el último párrafo, el narrador, ya convertido en axolotl, continúa con su vida contemplativa (ver, pensar) como principal o única actividad: "Él volvió muchas veces, pero viene menos ahora. Pasa semanas sin asomarse. Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue bruscamente" (Cortázar 384). "La cena" de Alfonso Reyes, comienza de manera semejante, con un narrador protagonista que expone la poca estabilidad de sus percepciones visuales ("serpientes de focos eléctricos bailaban delante de mis ojos", en Hahn, *Antología* 99) y con unos párrafos finales en que se insiste en el mismo tipo de percepción: "Bailaban los focos delante de mis ojos. Los relojes de los torreones me espaban, congestionados de luz..." (105). El tono de incertidumbre y ambiente onírico de este relato se entiende precisamente porque las percepciones e imágenes visuales no se logran procesar intelectualmente y así no pueden recibir una identidad firme. En él la vista resulta la principal y única forma de acceso y reelaboración del mundo exterior al sujeto, y el total de la anécdota, un acontecimiento primordialmente visual.

En este mismo grupo podrían incluirse los relatos con anécdotas desencadenadas a partir de una inicial presentación de un objeto o elemento adscribible a la isotopía visual, o también a partir de una experiencia visual concreta del protagonista o narrador, experiencia que normalmente es ordinaria, no extraordinaria, pero sí da

¹² Compárese esta expresión de Quiroga con la siguiente de "La cucaracha" de Nájera: "Nada más los ojos, pequeñitos y casi imperceptibles, resistían a la combustión y hasta se agrandaban, al parecer, al contacto con la llama. Llegó un momento en que la cucaracha fue toda ojos". (393)

lugar a la metanarración u ocurrencia de lo extraordinario. En estos casos, ese objeto visual o esa primera experiencia visual permanecen inalterados y objetivos a lo largo del relato, y funcionan como punto de referencia o como garantía material de la facticidad de lo extraordinario. Un par de ejemplos serían la fotografía que da lugar a la metanarración de "La llama" de Quiroga, y la lápida del protagonista de "Verónica" de Darío. Ya que el primero se cierra con una vuelta al mismo objeto y el segundo a otro objeto diferente pero también icónico (una placa radiográfica), estos relatos repetirían esa primaria condición de espectador y testigo del personaje que tenían los anteriores, y el total de la anécdota estaría de nuevo enmarcado por una experiencia visual.

Continuando con la condición contemplativa de los personajes, ha de mencionarse igualmente la frecuente atención del narrador a los ojos de ellos, que recibirían tres textualizaciones principales. En primer lugar la descripción detallada de sus rasgos físicos, como ocurre en "Hijo del alma" de Emilia Pardo Bazán, "Axolotl", "La prima Rosa" o "El espectro" y que exponen por un lado el afán mimético y realista del discurso fantástico y por otro focalizan la narración en el mundo visual de los personajes. Los ojos de éstos llevan implícita a su vez su condición de frontera entre el mundo externo y su mundo interno, facilitando entonces el acceso del narrador y del lector a ese mundo interno, el acceso a las consecuencias psicológicas y emocionales de la experiencia fantástica en el protagonista. Y de la misma forma que al personaje le ocurre con el evento extraordinario, tal focalización narrativa puede hacer que el lector se detenga también en esos ojos y, por decirlo así, se imagine mirado o reflejado en ellos, incluido en la escena junto a los demás, como en los cuadros en que una de las figuras mira hacia el público. Entendidos así, los ojos del fantasma son abarcantes y unificantes de todos los participantes en el texto y en el acto de lectura.¹³ La segunda textualización sería la frecuencia con que el

¹³ Una cita de "Axolotl" ejemplifica bien lo que llevo diciendo: "Y entonces descubrí sus ojos, su cara. Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a

movimiento de apertura y cierre de los ojos suele corresponder con el momento de percepción de la visión o el del cambio de paradigmas ópticos, como ocurre en algunos momentos de "El ángulo del horror", en "El Aleph" o en "Rip-Rip el aparecido".¹⁴ Este movimiento, a veces un simple parpadeo, suele concretar entonces esa diferencia entre el mundo externo y el interno, imaginado y no siempre ordinario. Así considerado, el mundo interno es análogo al mundo de los fenómenos extraordinarios pero percibidos visualmente por el personaje, y la vista es por consiguiente una de las principales vías para establecer su correlación entre los dos mundos. De este modo la vista, la actividad visual, sería una fase necesaria en este discurso de la experiencia que es la literatura fantástica. En tercer lugar cabría anotar otro *tópos* muy frecuente y que puede entenderse como una combinación de estos dos anteriores, y que sería el cruce de miradas entre los actantes, que casi siempre equivale a decir el cruce de miradas entre el protagonista (normalmente narrador y testigo) y el fantasma y que en casos como "La llama" de Quiroga, o "El retrato" de Aristides Fernández, llegan a convertirse en el *leitmotiv* del relato. Estos cruces de miradas suelen formar parte o ser ellos mismos el clímax de la narración, como ocurre en "La prima Rosa", donde esa mirada es la forma de proponer la anagnórisis sobre la que descansa la tensión de la anécdota.¹⁵ La mirada en estos casos se rodea de silencio y se convierte en

través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior [...] Sus ojos sobre todo me obsesionaban. Al lado de ellos en los restantes acuarnos, diversos peces me mostraban la simple estupidez de sus hermosos ojos semejantes a los nuestros. Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar [...] Los ojos de los axolotl no tienen párpados". (Cortázar, I, 381-85)

¹⁴ Además del inicio de la descripción de la visión en "El Aleph" y del comienzo de "Rip-Rip el aparecido" se pueden recordar las menciones explícitas del "Método para plagiar" de *Obabakoak* o el párrafo final de "Las babas del diablo": "y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota [...] Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha". (Cortázar, I, 139)

¹⁵ Cito: "De pronto, un descubrimiento me llenó de desazón. Eran sus ojos. Los ojos de la trucha trajeron a mi pensamiento los ojos de mi prima. Me pareció

la principal acción del momento, donde personaje y fantasma (y lector) se encuentran y contemplan a solas, e intercambian sus ansiedades e incertidumbres. El metanarrador de "La llama" recuerda cómo los ojos de Berenice "hasta ese momento huyentes, se volvieron por fin, y desde el rostro echado hacia atrás, su honda mirada se fijó en mí. Hay miradas que uno siente en los ojos y nada más; que se detienen allí y no miran sino nuestra pupila. La de aquella criatura iba más allá, llegaba hasta mis sienes, me abarcaba totalmente" (Quiroga 72).¹⁶ En estos casos, el narrador, hasta ese momento climático, ha solido permanecer en el mundo mimético y considerarse también parte de él, de un mundo sin cuestionar. Por ello, en ese cruce de miradas, se da también una comunicación entre ambos órdenes ontológicos, el mimético del protagonista y el sobrenatural del fantasma. La vista, esta mirada, es el modo de borrar sus fronteras.

Una de las situaciones en que el ejercicio y cruce de miradas es más frecuente es también otro de los *tópoi* más habituales en estos relatos, el de la visita, es decir, el momento en que se produce el encuentro de dos personajes, bien sea planeado, buscado intencionalmente o dentro del plano mimético ("La santa de Karnar" de Pardo Bazán; "Ridder y el pisapapeles" de Ribeyro; "La llama" de Quiroga) o bien involuntario, inesperado y más cercano o coincidente con el momento de la visión ("La ninfa", "La corza blanca"). En el primer caso suele ser el narrador de la anécdota quien visita o busca a alguien que luego se convierte en narrador o protagonista o camino para llegar a la historia o hecho extraordinario.¹⁷ La visualidad aquí va, por un lado, implícita en el propio *tópos* de la visita, con la descripción o reconocimiento entre los personajes y, por otro, se suele confirmar con descripciones más o menos carga-

también que éstos, como aquellos, eran de distinto color, y que en ellos había una expresión similar [...] Desde los ojos de la trucha boqueante me miraban los ojos de la prima Rosa". (101)

¹⁶ Pueden verse ejemplos semejantes en muchos de los relatos citados, entre ellos "La ninfa", "Ridder y el pisapapeles", "La gabardina" de Max Aub, y "El espectro".

¹⁷ En literatura no hispánica podría señalarse "La casa de los deseos" de R. Kipling.

das de referencias sensoriales ópticas. En el relato de Quiroga, por ejemplo, el segundo narrador describe al protagonista del hecho como un hombre "muy grueso y de aspecto pesado y enfermo. La magnitud de su vientre, sobre todo, llamaba la atención". (68) Ridder, por su lado, queda presentado como un viejo "corpachón, rojo, canoso" y "con un bigote amarillo por el tabaco". A menudo esta visita o encuentro es el marco narrativo para la historia fantástica, como bien ejemplifica "La llama". El segundo caso suele ser parte de la visión o momento climático, con la particularidad de tratarse de una persona y no de un espectáculo en sí. El personaje contemplado o encontrado por el protagonista-narrador (en este tipo de relatos casi siempre coinciden) suele ser el núcleo de la revelación, bien en sí mismo ("La ninfa", "La corza blanca"), bien por servir de guía o mediador hasta la visión, como ocurre en el capítulo "Método para plagiar" de *Obabakoak*. Se trata en este caso de un encuentro en el ámbito fantástico entre el personaje mimético y el extraordinario, aunque el *tópos* del encuentro y la descripción funcional de la misma forma. La reacción del narrador de *Obabakoak* no es para describir al nuevo personaje, pero no hace sino resaltar el carácter visual del encuentro y la proximidad con la visualidad propia de los momentos de la visión: "Me quedé estupefacto, con los ojos completamente abiertos tanto por la alegría como por el asombro" (Atxaga 400).

Pasando ya a los clasmemas ambivalentes hay que hablar sobre todo de la abundancia de objetos 'ópticos' presentes en la anécdota, que normalmente sirven para justificar la propuesta del enigma después de haber confirmado la realidad de hechos e identidades sin explicación lógica. De nuevo, son una afirmación de la necesidad estructural del mimetismo para el funcionamiento de la narración fantástica. Cuadros, espejos, retratos, fotografías, etc., son o suponen siempre en estos relatos una reproducción fiable del original —al menos en un momento específico de la diégesis— y por ello garantizan la viabilidad de la propuesta del enigma o la ecuación, imposible de formular con datos inciertos. Algunos ejemplos de esos objetos ópticos con finalidad ratificadora pueden ser las fotografías y retratos de "El hijo del alma", las de "La gabardina" (Max Aub), la placa radiográfica de "Verónica", el retrato de "Doblaje"

(Ribeyro), y los manuscritos de Cordelia en "La granja blanca" (Clemente Palma).¹⁸ A menudo, suelen aparecer al final de la historia, abriendo el paso a ese vacío que es la ausencia de una respuesta para ese enigma. La contemplación de estos objetos o momentos visualmente confirmatorios suele acompañarse del tono de estupefacción propio de las visiones y semejantemente pueden o suelen formar parte del momento de clímax por tratarse de una versión de la anagnórisis clásica. La principal diferencia es que su objetualidad material y cotidiana los adscribe a la diégesis normal y mimética del relato y es solamente en el momento de recibir las miradas e inspecciones cuando pasan a ocupar un primer plano y consecuentemente a confirmar el poder estructurador de la mirada. Al contrario de la visión, no son extraordinarios en sí mismos, pero visualmente confirman ante los protagonistas-espectadores la facticidad de lo anormal. Lo ejemplifico con uno de los párrafos finales de "Hijo del alma" y una observación del protagonista-narrador de "Retorno de la noche":

Sacó del pecho un medallón que encerraba una fotografía; lo besó con transporte, y me lo entregó. Confieso que di un respingo de sorpresa: veía exactamente el mismo semblante del niño, que a dos pasos de nosotros, tras la cerrada puerta, se entretenía en hojear ilustraciones. (Marín Martínez 127)

¿Se me ve? ¿Soy invisible? Abuela me habló, me acarició. Pero el espejo no quiso reflejarme, permaneció inmutable. (Cortázar I, 64)

Una derivación de este caso puede ser la de los objetos neutros o no propiamente visuales, pero con la misma función confirmatoria. En estos casos la visualidad viene dada por la actitud y

¹⁸ Quizá un poco diferentes pueden ser los casos de los retratos de "Españoles de agosto" de García Márquez, y "La cena" de Reyes, que en cualquier caso aparecen al final del relato y funcionan como recursos de confirmación o intensificación del enigma. Algo semejante puede observarse en relatos como "La granja blanca" o "El Aleph", donde los cuadros y fotografías de Cordelia y Beatriz Viterbo no cumplen esa función confirmatoria pero tienen una aparición iterativa que va cargando la narración de acciones y sensas visuales.

acciones de los personajes, que inspeccionan los objetos, muy a menudo acompañados de instrumentos o recursos ya sí explícitamente vinculados a lo visual. El binomio luz/oscuridad suele también estar presente en estos casos. Algunos ejemplos serían la comprobación de la identidad del pañuelo de "Lanchitas" de José María Roa Bárcena, a la luz de la vela, la inspección con lupa del libro de arena del relato homónimo de Borges o el examen detallado de Borges y Bioy de los ejemplares de la *Enciclopedia británica* en "Tlön". La diferencia entre ambos es que en los objetos visuales el reconocimiento se presenta como inmediato y en los no visuales requiere una asimilación que podemos llamar intelectual; es decir, en el primer caso sería otra forma más de marcar en el texto, en el lector esa primacía y validez de lo visual para la construcción del argumento fantástico. En el segundo caso el reconocimiento de la identidad coincidente se da en un segundo momento, pero la visualidad para elaborar el enigma sigue siendo el punto de partida.

Finalmente, habría que llamar la atención acerca de la frecuente aparición de artefactos, objetos, espacios, etc. también visuales, aunque se asocian sólo de modo indirecto al clímax de la anécdota. No suelen aparecer en momentos sintácticos prioritarios, pero sí contribuyen significativamente a toda la anécdota (o gran parte de ella) de los semas de visualidad. Aquí caben los numerosos casos de elementos como espejos ("Tlön"), salas de cine y mundo cinematográfico ("El vampiro", "El espectro", "El puritano", *La invención de Morel*), la alternancia entre luz y sombras ("Lanchitas"), lámparas, fuegos y luces que alteran normalmente intensificando el grado de visibilidad ("La gabardina"), la fotografía ("Las babas del diablo"), ventanas, puertas y ojos de cerraduras que propician un voyeurismo más gnoseológico que sexual ("El ángulo del horror", "La granja blanca"), museos y acuarios ("Axolotl"), miradores, observatorios y oteaderos ("Método para plagiar", "El devorador de planetas"), anfiteatros, salas de

¹⁹ Aunque no conozco ejemplos en la literatura hispánica, para el caso de la televisión, puede recordarse "La visión" de Brian Moore. Interesante es también "Una visita al museo" de Nabokov, y el antes citado relato de Greene.

cine y palcos ("Las ruinas circulares", "El espectro", "El acomodador").¹⁹ De la misma forma, podrían incluirse aquí aquellas sustancias que alteran los mecanismos de la percepción y justifican (o cuestionan) la singularidad y facticidad de la visión de lo extraño: dinario, como ocurriría con la mariguana de "Huizilopochtli" de Darío, el tabaco de "El humo de la pipa" o el coñac de "El Aleph". Se trata pues de elementos mediadores que suelen pertenecer al marco ambiental de la anécdota, a veces abarcando el conjunto de la anécdota (el caso de "Axolotl" que discurre en un acuario) o solamente la visión o experiencia alógica (en "Método para plagiar" la visión se contempla desde un mirador).

Yendo un poco más allá de la mera lista de títulos y ejemplos que se han ido dando, cabe aventurar que lo visual es un componente inherente y propio del discurso fantástico. Bien sea como isotopía dominante (lo fantástico visionario de Calvino) o coadyuvante (la isotopía visual figurativa), la visualidad se desarrolla implícita o explícita en el componente mimético de la ficción fantástica, pero igualmente en el componente no mimético o extraordinario, desde el momento en que el fenómeno ha de corporeizarse y hacerse perceptible por algún protagonista-espectador-personaje (o imaginarse por algún lector). El hecho también de que se manifieste o se necesite en los momentos claves de la sintaxis narrativa (el evento, los actantes y el espacio ambital) nos confirma también que forma parte intrínseca del relato fantástico, como la propia etimología de la palabra anunciaba. Y el hecho de que casi siempre vaya unido a reconocimientos de identidades y procesos de anagnórisis —tan característicos de este discurso— lleva a pensar que su estudio puede aclarar el alcance de la dimensión gnoseológica y fenomenológica del relato fantástico, algo sobre lo que deben reflexionar los estudios críticos. Puede decirse entonces que lo visual no es algo que haya que buscar arduamente al textualizar lo fantástico, pues en el fondo se trataría de una especie de tautología. Lo fantástico es visual, y la visualidad en el relato se impondría al escritor como la mirada del fantasma se impone al protagonista o al lector.

Obras citadas

- Atxaga, Bernardo. *Obabakoak*. 3ª ed. Madrid: Ediciones B, 2001.
- Béquer, Gustavo A. *Leyendas*. Ed. Pascual Izquierdo. 13ª ed. Madrid: Cátedra, 1996.
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique. La poésie de l'incertain*. París: Larousse, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Ed. Marcos Ricardo Barnatán. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 1988.
- Calvino, Italo, ed. *Cuentos fantásticos del XIX*. 4ª ed. Trad. de la intro. Julio Martínez Mesanza. 2 vols. Madrid: Siruela, 2000.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos*. Introd. Mario Vargas Llosa. 2 vols. Madrid: Alfaguara, 2001.
- Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Eds. Ernesto Mejía Sánchez y Raimundo Lida. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- Estruch i Tobella, Joan. *Los mejores relatos fantásticos de habla hispana*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- García Márquez, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. 24ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtes. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1989.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Cuentos completos y otras narraciones*. Ed. Erwin K. Mapes. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Hahn, Óscar, ed. *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*. Universitaria: Santiago de Chile, 1998.
- . *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudios y textos*. México: Coyoacán. 1997.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London - New York: Routledge, 1988.
- Jordan, Mery Erdal. *La narrativa fantástica. Evolución del género y sus relaciones con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 1998.

- Lamber, Jean Clarence. "Imaginar es ver." *Vuelta* 18.206 (1994): 19-23.
- Lugones, Leopoldo. *Cuentos fantásticos*. Ed. Pedro Luis Barcia. Madrid: Castalia, 1998.
- Manguel, Alberto, comp. *Aguas negras. Antología del relato fantástico*. Madrid: Alianza, 1983.
- Marín Martínez, Juan M., ed. *Doce cuentos fantásticos y de misterio. Baroja y otros*. 6ª ed. Zaragoza: Edelvives, 1993.
- Milner, Max. *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*. París: PUF, 1986.
- Quiroga, Horacio. *Más cuentos. Cuentos de la selva*. Introd. Arturo Souto Alabarce. 10ª ed. México: Porrúa, 2003.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos Completos*. Introd. Alfredo Bryce Echenique. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Sardiñas, José Miguel y Ana María Morales. Prólogo. *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*. Eds. J. M. Sardiñas y A. M. Morales. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2003. 7-31.
- Srámek, Jirí. "La vraisemblance dans le récit fantastique." *Études Romanes de Brno* 14 (1983): 71-83.
- . "Le Chronotope de la nuit dans le récit fantastique." *Études Romanes de Brno* 23.14 (1993): 31-39.
- . "Sur la typologie des personnages du récit fantastique." *Études Romanes de Brno* 18.9 (1987): 51-61.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1973 [1ª ed.: *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil, 1970].