

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Veronika Krejčová

**Rupturas en el tiempo y el espacio en el cuento fantástico de
Julio Cortázar**

Space-time breakdowns in Julio Cortázar's fantastic tales

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Dora Poláková, Ph.D.

Poděkování:

Rada by som sa poďakovala Mgr. D. Polákové, Ph.D. za odborné vedenie práce, cenné rady a za veľmi milý ľudský prístup. Vďaka patrí prof. Eduardovi Ramosovi Izquierdovi, ktorý prácu inicioval. Ďalej ďakujem doc. Juan Antoniovovi Sánchezovi Fernándezovi, Ph.D., Javierovi Gonzálezovi Lozanovi a Josému Estesovi za ich odbornú a priateľskú pomoc a rodine a okoliu za podporu a pochopenie v nie úplne najľahších časoch.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V dne

.....
Veronika Krejčová

Abstrakt:

Ako už sám názov prezrádza, táto práca pojednáva o problematike zvrátov časových a priestorových v tvorbe Julia Cortáзара (1914-1984). Tento Argentínsky spisovateľ sa venoval prevažne žánru fantastická poviedka. Radí sa k najdôležitejším predstaviteľom tohto žánru v oblasti Río de la Plata, no veľkú časť života prežil v Paríži, kde aj tvoril.

Pomocou rôznych literárnych kritikov a teoretikov sa pokúsim o definíciu časopriestorových zvrátov v jeho tvorbe.

Tzvetan Todorov vo svojom diele *Úvod do fantastickej literatúry* odlišuje tri kategórie fantastickosti: čudné, fantastické a úžasné.

Kritička Ana María Barrenechea vo svojej vitálnejšej teórii delí fantastický žáner na tieto tri kategórie: prirodzený, neprirodzený, zmes oboch.

Ako príklad nám poslúžia štyri autorove fantastické poviedky, na ktoré následne aplikujem spomínané teórie, no zároveň však poukážem na nejednoznačnosť a zastaranosť teórií a ponúknem nové alternatívne riešenia. Veľkou časťou k tomu prispeje názor španielskeho kritika fantastickej literatúry Davida Roasa.

Je čas a priestor v literatúre dôležitý? A čo je to Cortázarov *Pocit fantastickosti*? Pokúsim sa odpovedať na tieto otázky a inšpirujúc sa teóriou Michaila Bachtina sa pokúsim navrhnúť nový tzv. cortazariánsky chronotop.

Nakoniec sa pozrieme na historický vývoj fantastickej literatúry a načrtneme si jej ďalšie možné smerovanie do budúcnosti.

Klíčová slova:

Julio Cortázar, zvrát, čas, priestor, fantastická literatúra, poviedka, Tzvetan Todorov, nadprirodzený, zvláštny, fantastický, zázračný, Ana María Barrenechea, prirodzený, neprirodzený, David Roas, váhanie, realita, sen, fikcia, Michail Bachtin, chronotop, autor, čitateľ, interpretácia, Jaime Alazraki, neofantastický, veda, technológia, smerovanie fantastickej literatúry

Abstract:

As the title may reveal, my work will focus on space-time breakdowns in Julio Cortázar's (1914-1984) oeuvre. This Argentinian writer's work is centered mainly on the fantastic genre, specifically on tales. He is one of the most important representants of this genre in the zone of Río de la Plata, although for the most of his life he lived in Paris, where also many of his works were written.

With help of other literary critics and theorists, I will try to define the space-time breakdowns in his creation.

Tzvetan Todorov in his *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, distinguishes between three main categories: the strange, the fantastic and the marvelous.

Another critic, Ana María Barrenechea, in her a little bit more vital theory divides the fantastic into these three categories: the natural, the unnatural and the mixture of both.

As an example I will use four of Cortázar's tales. On those, I will apply the mentioned theories, nevertheless I will also point out the possible lack of clarity and obsolescence in them and will try to offer some new alternative solutions. David Roas, Spanish critic of fantastic literature, will be a great help.

Is the space or time important in the literature? And what is that Cortázar's *Fantastic feeling*? I'll try to answer these questions and inspired by Mikhail Bakhtine I'll advert a new so called "cortazarian cronotope".

In the end, we will take a look through the history and evolution of this genre and we'll outline possible exits for the fantastic literature in the future.

Key words:

Julio Cortázar, breakdown, time, space, fantastic literature, tale, Tzvetan Todorov, supernatural, extraordinary, strange, fantastic, marvelous, Ana María Barrenechea, natural, unnatural, David Roas, hesitation, reality, dream, fiction, Mikhail Bakhtine, chronotope, author, reader, interpretation, Jaime Alazraki, neofantastic, science, technology, future of fantastic literature

ÍNDICE

Introducción	8
1. El género fantástico	9
1.1. La teoría de Tzvetan Todorov	10
1.1.1. Lo extraño y lo maravilloso	11
1.1.1.1. Lo extraño	12
1.1.1.2. Lo maravilloso	12
1.2. La teoría de Ana María Barrenechea	13
1.2.1. Lo natural	14
1.2.2. Lo no-natural	14
1.2.3. La mezcla de ambos	15
1.3. La crítica de David Roas	16
2. Cuentos de Julio Cortázar	19
2.1. <i>Lejana</i>	19
2.2. <i>Continuidad de los parques</i>	21
2.3. <i>La noche boca arriba</i>	23
2.4. <i>El otro cielo</i>	24
3. Tiempo y espacio	28
3.1. El cronotopo cortazariano	28
4. El contexto histórico	30
5. El destino de la literatura fantástica	33
Conclusión	36
Resumen	39

Resumé **40**

Bibliografia **41**

Introducción

Como ya revela el mismo título, a lo largo de este trabajo analizaré la problemática de las teorías de lo fantástico y las rupturas presentes en la expresión del tiempo y espacio en algunos cuentos fantásticos de Julio Cortázar.

Para el estudio me apoyaré en dos teorías de lo fantástico.

Primero en una de las teorías más clásicas y más tratadas, la teoría de Tzvetan Todorov, con sus tres categorías propuestas: lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso.

Por consiguiente presentaré una teoría más vital de Ana María Barrenechea, la cual dice que las obras fantásticas pueden desarrollarse en tres tipos de órdenes distintos: lo natural, lo no-natural y la mezcla de ambos.

Por último acabaré añadiendo la reflexión de David Roas.

Presentada la terminología, elegí cuatro cuentos en los que demostraré varios tipos de rupturas en la escritura de Julio Cortázar (*Lejana*, *Continuidad de los parques*, *La noche boca arriba* y *El otro cielo*) aplicando a ellos las teorías antes propuestas. Estos cuentos nos llevarán al tema de la duplicidad, la transformación, la alternancia, la ambivalencia o incluso la posesión. Entraremos al mundo cortazariano: el mundo de las misteriosas galerías parisinas, el mundo de los sueños. Trataremos de distinguir la realidad de la ficción y propondremos ciertas fronteras, si las hay. ¿Cuál es el punto donde la realidad se convierte en algo irreal, algo absurdo? y luego, ¿es el autor o el lector quien da significado y explicación al texto y decide?

Con la ayuda de otros teóricos y críticos literarios analizaré la cuestión del tiempo como un término (Genette, Lukács). Acabaré con una propuesta de análisis del "cronotopo cortazariano" (Bajtín) y, observando el contexto histórico y el desarrollo del género, plantearemos el posible destino de la literatura fantástica.

En conclusión daré mi respuesta a la pregunta si es posible sistematizar el cuento fantástico para asignarle ciertas definiciones y darle cierto orden para poder clasificar las obras de los cuentistas del género fantástico, dentro de ellos a Julio Cortázar.

1. El género fantástico

Antes de presentar las tres interpretaciones que he elegido para plantear el problema de lo fantástico habrá que responder algunas preguntas y poner ciertas condiciones para comprender bien el género:

1) ¿Es el lector o el personaje/ narrador quien vacila? – En la literatura podríamos encontrar buenos ejemplos para ambos casos. Lo fantástico implica una interrogación del lector con el mundo de los personajes, pero hay que señalar que muchas veces el lector vive dentro del texto con el personaje y confía en él – se identifica con el personaje. La situación inversa es también posible, en este caso el lector no está de acuerdo con los pasos del personaje o no comparte con él su forma de pensar – rechaza la interpretación.

→ “La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico.”¹ dice Todorov.

A. M. Barrenechea lo niega y David Roas también afirma: “la vacilación no puede ser aceptada como único rasgo definitorio del género fantástico, puesto que no da razón de todos los relatos que suelen clasificarse como tales (y no hay duda de que *Drácula* es uno de ellos).”²

2) ¿Quién tiene la razón? – No hay una única respuesta correcta. Depende de varios elementos: el nivel de lectura, la mentalidad del lector mismo, etc. – la extratextualidad en general. Las definiciones de lo fantástico varían según el país del lector/ crítico literario. En América Latina hay cierta presencia de lo fantástico en la vida cotidiana, no es nada extraordinario escuchar a alguien decir “¡Tenían que maldecirte!”; por otro lado un crítico francés siempre “quiere dar a los acontecimientos una explicación "realista".”³ y busca las soluciones posibles, no admite que lo fantástico podría formar una parte de la "vida real".

→ “Lo fantástico es un caso particular de la "visión ambigua””⁴ según Todorov, o como dice Roas: “Es fundamental, por tanto, considerar el horizonte cultural al enfrentarnos con las ficciones fantásticas”⁵ y la noción misma de realidad.

Julio Cortázar en *El sentimiento de lo fantástico* escribe:

¹ TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona : Buenos Aires, 1982, p. 42.

² ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, Madrid : Arco/Libros, 2001, p. 18, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <<http://es.scribd.com/doc/150966882/David-Roas-La-amenaza-de-lo-fantastico#scribd>>

³ TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, p. 40.

⁴ TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, p. 44.

⁵ ROAS, David, *Ibidem*, p. 20.

Piensen, los que se preocupan en especial de literatura, piensen en el panorama de un país como Francia, Italia o España, el cuento fantástico no existe o existe muy poco y no interesa, ni a autores, ni a lectores; mientras que, en América Latina, sobre todo en algunos países del cono sur: en el Uruguay, en la Argentina... ha habido esa presencia de lo fantástico que los escritores han traducido a través del cuento. Cómo es posible que en un plazo de treinta años el Uruguay y la Argentina hayan dado tres de los mayores cuentistas de literatura fantástica de la literatura moderna. Estoy naturalmente citando a Horacio Quiroga, a Jorge Luis Borges y al uruguayo Felisberto Hernández, todavía, injustamente, mucho menos conocido.⁶

3) Partiendo de nuestra realidad determinamos si el relato pertenece al género fantástico.
→ “La participación activa del lector es, por lo tanto, fundamental para la existencia de lo fantástico.”⁷

4) Lo "maravilloso cristiano" (textos religiosos) o el "realismo mágico" son formas híbridas.⁸

5) “No es posible definir lo fantástico como opuesto a la reproducción fiel de la realidad, al naturalismo.”⁹

¿Qué es lo fantástico entonces?

1.1. La teoría de Tzvetan Todorov

“Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico.”¹⁰

T.Todorov

Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* divide lo fantástico en cuatro sub-géneros o subdivisiones que “mantienen largo tiempo la vacilación fantástica, pero acaban finalmente en lo maravilloso o lo extraño.”¹¹. Distinguimos entonces:

⁶ CORTÁZAR, Julio, *El sentimiento de lo fantástico*, [online], [cit. 2015-13-07], Disponible en : <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>

⁷ ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, Madrid : Arco/Libros, 2001, p. 20, [online], [cit. 2015-13-07], Disponible en : <<http://es.scribd.com/doc/150966882/David-Roas-La-amenaza-de-lo-fantastico#scribd>>

⁸ ROAS, David, *Ibidem*, p. 13.

⁹ TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona : Buenos Aires, 1982, p. 47.

¹⁰ TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, p. 35.

¹¹ TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, p. 56.

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

Esta teoría nos permite clasificar en cierto sentido las obras fantásticas según el tipo de causa. Si los acontecimientos pueden explicarse con causas naturales, hablamos de *lo extraño*; si no hay otra explicación que la sobrenatural, hablamos de *lo maravilloso*.

Lo que resulta más difícil entonces, es clasificar lo fantástico puro. Este representará la frontera entre lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso.

1.1.1. Lo extraño y lo maravilloso

“Si [el lector] decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño.”¹².

→ lo extraño = lo sobrenatural explicado

“Si al contrario, [el lector] decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos al género de lo maravilloso.”¹³.

→ lo maravilloso = lo sobrenatural aceptado

Hay textos que al final siempre nos ofrecen alguna solución, nos dan una explicación (un sueño, las drogas, las supercherías, la ilusión de los sentidos, la locura, etc.) y el lector puede aceptarla o no; pero también hay textos que conservan su ambigüedad hasta el final, y es el lector él que decide. “El arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión.”¹⁴.

1.1.1.1. Lo extraño

En este género, como ya antes mencioné, distinguimos dos tipos, sub-géneros:

¹² TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, p. 53.

¹³ TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, p. 53.

¹⁴ VAX, Louis, *El arte y la literatura fantástica*, Buenos Aires : Eudeba, 1965, p. 98. In TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, p. 56.

a) **extraño puro**: es aquello que puede “explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos, ...”¹⁵

b) **extraño-fantástico**: es cuando “nos encontramos frente a un problema que la razón no puede aparentemente resolver”¹⁶

A este grupo (*lo extraño*) pertenecen también la "experiencia de los límites" (el autor pone a su personaje en la situación más excepcional, en el plano exterior o psicológico) y la novela policial.

1.1.1.2. Lo maravilloso

En este caso hablaremos de:

a) **maravilloso-fantástico**: que es “la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural”¹⁷

b) **maravilloso puro**: aquí “la característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos”¹⁸

Es el caso de los cuentos de hadas, por ejemplo, donde los acontecimientos naturales no provocan sorpresa alguna. Existen cuatro sub-categorías:

- maravilloso hiperbólico (la interpretación poética o alegórica del texto)
- maravilloso exótico (el lector no conoce las regiones descritas, y por consiguiente no las pone en duda)
- maravilloso instrumental (aparecen adelantados técnicos o invenciones de origen mágico: una alfombra mágica, un caballo que vuela, una caja secreta, etc.)
- maravilloso científico (lo sobrenatural está explicado de manera racional, a partir de las leyes que la ciencia contemporánea no reconoce todavía; ciencia ficción).

¹⁵ TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, p. 59.

¹⁶ TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, p. 63.

¹⁷ TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, p. 65.

1.2. La teoría de Ana María Barrenechea

“Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales.”¹⁹

A. M. Barrenechea

Se reconoce muy bien el valor y el impacto de la teoría de Todorov (1970), pero Barrenechea (1972) pretende mostrar algunos huecos en esta teoría y nos propone una teoría nueva en la que intenta “deslindar el subgénero "literatura fantástica" y destacar algunos de sus rasgos caracterizadores, ...”²⁰. Por una parte, es un intento admirable, pero como ya veremos, su teoría también tiene ciertos huecos a los que me remitiré. Hay tres puntos en Todorov que destaca:

- 1) la diferencia entre la literatura fantástica en poesía / alegoría
- 2) la categorización de lo extraordinario / lo fantástico / lo maravilloso
- 3) el nivel semántico

Para nosotros resulta importante el punto número dos. La diferencia más grande entre las dos teorías será que el planteamiento de Todorov se basa en **la duda** y sus parámetros son: “la existencia de hechos normales o a-normales en el relato, y la explicación de lo a-normal.”²¹ mientras que para Barrenechea los parámetros serán: “la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios”²². Su argumento es que la versión de Todorov “sobre todo resulta insatisfactoria por estar basada en la oposición de rasgos duda/ disipación de duda, que los mismos cultores del género no encuentran esencial”, lo que explica que “solo un escaso número de obras pertenezcan en su totalidad a dicho género [fantástico] porque la mayoría cae en lo maravilloso o en lo extraordinario en cuanto se introduce una explicación segura en el relato”²³.

El método de Barrenechea es eliminar la exigencia de la explicación, dejarla en suspenso y así reforzar el efecto de focalización. Distingue tres tipos de órdenes:

¹⁸ TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, p. 68.

¹⁹ BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 1972, núm. 80, p. 393, [online], [cit. 2015-13-07], Disponible en : <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>>

²⁰ BARRENECHEA, Ana María, *Ibidem*, p. 391.

²¹ BARRENECHEA, Ana María, *Ibidem*, p. 392.

²² BARRENECHEA, Ana María, *Ibidem*, p. 392.

²³ BARRENECHEA, Ana María, *Ibidem*, p. 395.

- 1) el orden de lo natural
- 2) el orden de lo no-natural
- 3) la mezcla de ambos

1.2.1. Lo natural

Estos son fenómenos extraños que forman parte de nuestras vidas normales, con la pequeña diferencia de que sentimos que hay algo que por cierta rareza (aunque mínima) podemos diferenciar del resto de los hechos que nos suceden. Estas rarezas nos distraen, rompen con nuestra rutina cotidiana, provocan miedo en nosotros o nos dan la sensación de que no todo lo que nos rodea lo podemos captar con nuestros sentidos, hacen que nuestra mente pare un momento y empiece a preguntarse si lo que sucede es normal o nos está pasando algo excepcional, algo con lo que no contábamos.

Hay varios relatos de este tipo:

a) *Instrucciones para subir una escalera* de J. Cortázar – “descripción minuciosa de los hechos más simples descompuesta en los infinitos movimientos automáticos que se realizan cotidianamente”²⁴

b) *El jardín de senderos que se bifurcan* de J. L. Borges – “cuentan los hechos naturales pero algo trae la presencia de lo irreal en las comparaciones o en las alusiones”²⁵

c) *El cocodrilo* o *La casa nueva* de Felisberto Henández – “consisten en recordar una serie de hechos que podrían ocurrir en el mundo pero que nunca ocurren”²⁶

1.2.2. Lo no-natural

Los cuentos comentados superan la mera extrañeza. Al contrario, hay cuentos en los que leyendo el texto sabemos bien que estamos en un ámbito no-natural, cuentos que nos hacen pensar que quizás en este mundo no exista ningún orden:

²⁴ BARRENECHEA, Ana María, *Ibidem*, p. 397.

²⁵ BARRENECHEA, Ana María, *Ibidem*, p. 397.

a) *El viaje a la semilla* de A. Carpentier – “la minuciosa descripción del proceso del tiempo en orden invertido, desde la muerte al nacimiento, en choque con el orden habitual no mencionado pero consabido”²⁷

b) *La casa de Asterión* de J. L. Borges – “donde no importa que no se explique lo sobrenatural y que se acepte la existencia del Minotauro y del Laberinto como un hecho no sorprendente, porque sabemos que no estamos en el terreno del mito o de lo maravilloso en cuanto leemos las reflexiones del monstruo”²⁸

Muchas veces es un detalle lo que cambia todo el concepto – cuando leemos el texto pensamos que esa no es la trampa, pero al final nos damos cuenta de que sí, porque siempre somos conscientes de ello, lo tenemos pendiente en nuestra mente; pero no intentamos resolver el problema o no nos preguntamos por qué es así, simplemente lo admitimos y seguimos la historia y las aventuras.

1.2.3. La mezcla de ambos

En la teoría de Barrenechea no hay fronteras estrictamente definidas, pero creo que cada uno puede sentir la diferencia entre lo que consideramos natural y lo que ya no cabe en ese concepto. El tercer tipo de relatos, la mezcla de lo natural y lo no-natural, son por ejemplo los cuentos folclóricos y los cuentos de hadas porque “no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se planteen con ellos ningún problema”²⁹.

²⁶ BARRENECHEA, Ana María, *Ibidem*, p. 398.

²⁷ BARRENECHEA, Ana María, *Ibidem*, p. 399.

²⁸ BARRENECHEA, Ana María, *Ibidem*, p. 399.

²⁹ BARRENECHEA, Ana María, *Ibidem*, p. 397.

1.3. La crítica de David Roas

“Solo cuando tales fenómenos irrumpen a nuestro universo y, por tanto, subviertan nuestros códigos de realidad, se producirá lo fantástico.”³⁰

D. Roas

“La mayoría de los críticos coincide en señalar que la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de lo sobrenatural.”³¹, David Roas se pregunta primero ¿qué es lo real?

Él mismo no tiene ninguna teoría en particular, se dedica más bien a criticar las teorías precedentes. En su artículo *Amenaza de lo fantástico* destaca algunos puntos importantes de estas teorías y las comenta. En su libro *Tras los límites de lo real*, subtítulo *Una definición de lo fantástico*, nos ofrece otro planteamiento de esta problemática.

Parte de la idea de que no podemos conocer, concebir o captar la realidad, no conocemos sus fronteras y, por lo tanto, no podemos saber qué es real y qué se ubica ya fuera de la realidad.

“El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real.”³² y pone énfasis en el individuo: “el relato fantástico provoca –y, por tanto, refleja– la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo”³³ y desde luego en el contexto sociocultural: “necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico. Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte.”³⁴.

Tal como A. M. Barrenechea no está de acuerdo con que lo fantástico nace con **la duda**, David Roas también critica la teoría de Todorov con el mismo criterio:

El efecto fantástico, según Todorov, nace de la vacilación, de la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos narrados. [...] Pero el problema de esta

³⁰ ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, Madrid : Páginas de Espuma, 2001, p. 37.

³¹ ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, Madrid : Arco/Libros, 2001, pp. 7-8, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <<http://es.scribd.com/doc/150966882/David-Roas-La-amenaza-de-lo-fantastico#scribd> >

³² ROAS, David, *Ibidem*, p. 8.

³³ ROAS, David, *Ibidem*, p. 9.

³⁴ ROAS, David, *Ibidem*, pp. 14-15.

definición es que lo fantástico queda reducido a ser el simple límite entre dos géneros, lo extraño y lo maravilloso.³⁵

Además destaca que “Todorov mezcla diversos criterios según lo cree conveniente: unas veces utiliza la reacción del lector implícito y los personajes, y otra la naturaleza de los acontecimientos, como elementos para definir lo fantástico o lo maravilloso.”³⁶ y se atreve a opinar que “ésta es una definición muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico”³⁷.

Acerca de la teoría de Barrenechea dice:

Debo admitir que no entiendo por qué califica de fantástico el primer grupo de esta clasificación, puesto que lo sobrenatural está ausente, como queda perfectamente demostrado en los relatos que la propia Barrenechea propone como ejemplo.³⁸

Pero él mismo dice: “La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real.”³⁹, entonces aunque con otra pretensión, pero él también usa la duda como uno de los criterios para preguntarse qué es lo real, para luego poder preguntarse qué es lo irreal.

¿En qué se basa la definición de Roas entonces? Básicamente, en que necesitamos conocer la realidad del lector para poder clasificar el relato, y desde entonces habrá mil interpretaciones porque la realidad de cada lector es diferente (dependiendo de la época, de la región, de su sexo, de su edad, del contexto sociocultural, etc.) que es, –por una parte una definición lógica, lo que Gadamer llama "nihilismo hermenéutico" y es que “Una manera de comprender una construcción cualquiera no será nunca menos legítima que otra. [Porque] no existe ningún baremo de adecuación.”⁴⁰,– pero por otra parte resulta insatisfactoria.

Vivimos en un universo totalmente incierto, en el que no hay verdades generales, puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a lo real [...] no existe, por lo tanto, una realidad inmutable porque no hay manera de comprender, de captar qué es la realidad [...] si no sabemos qué es

³⁵ ROAS, David, *Ibidem*, pp. 15-16.

³⁶ Comentario en la nota núm.18. In ROAS, David, *Ibidem*, p. 17.

³⁷ ROAS, David, *Ibidem*, p. 16.

³⁸ Comentario en la nota núm. 23. In ROAS, David, *Ibidem*, p. 19.

³⁹ ROAS, David, *Ibidem*, p. 24.

⁴⁰ GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca : Sígueme, 1991, p. 136.

la realidad, ¿cómo podemos plantearnos transgredirla? Más aún, si no hay una visión unívoca de la realidad, todo es posible.⁴¹

Es decir, cada interpretación será siempre subjetiva, porque no hay una verdad objetiva de la que podríamos partir (como ya hemos visto en el párrafo precedente) –y, ésta es también solo una de las numerosas opiniones– pero que entonces nada más confirma el contenido de ella misma.

Ahora bien, si todo fuera subjetivo, el mundo sería mucho más caótico de lo que ya es, entonces nos hemos creado un sistema en el que “poseemos una concepción de lo real que, si bien puede ser falsa, es compartida por todos los individuos y nos permite, en última instancia, plantear la dicotomía normal/ anormal en la que se basa todo relato fantástico”⁴².

⁴¹ ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, Madrid : Arco/Libros, 2001, p. 36, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <<http://es.scribd.com/doc/150966882/David-Roas-La-amenaza-de-lo-fantastico#scribd>>

⁴² ROAS, David, *Ibidem*, p. 37.

2. Cuentos de Julio Cortázar

Elegí cuatro textos del libro *Cuentos* de la edición Orbis con el prólogo de Jorge Luis Borges donde él mismo dice: “La topografía corresponde a Buenos Aires o a París y podemos creer al principio que se trata de meras crónicas.”, y más adelante “También juega con la materia de la que estamos hechos, el tiempo. En algunos relatos fluyen y se confunden dos series temporales.”⁴³.

A pesar de las numerosas críticas a la teoría de Todorov, esta aun sigue siendo muy válida y más adquirida y aplicada en analizar los textos, justamente por su complejidad y por tener las condiciones claramente destacadas. ¿Pero es la más aplicable a Cortázar también? Y, ¿dónde clasificaría a Julio A. M. Barrenechea?

2.1. *Lejana*

Lejana cuenta la historia de Alina Reyes. Alina es una mujer joven e inteligente que viene de una familia de clase alta. El texto está formado por varios fragmentos de un diario que cuenta la vida cotidiana de nuestra protagonista. Leyendo las líneas de este diario nos encontramos de repente con una parte donde Alina se identifica con tres personajes (la mendiga en Budapest, la pupila de mala casa en Jujuy, la sirvienta en Quetzaltenango). Las dos últimas ya no las vuelve a mencionar, pero constantemente sigue hablando de la mendiga de Budapest:

A veces sé que siente frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan.⁴⁴

A lo largo del texto habla de ella como de su segundo "yo", como de "la lejana": “Porque a mí, a la lejana, no la quieren.”⁴⁵. Se casa y se va a Budapest de luna de miel, donde una tarde cruzando un puente encuentra a la mendiga.

⁴³ BORGES, Jorge Luis In CORTÁZAR, Julio, *Cuentos*, Barcelona : Orbis, 1986, p. 9.

⁴⁴ CORTÁZAR, Julio, *Ibidem*, p. 18.

⁴⁵ CORTÁZAR, Julio, *Ibidem*, p. 19.

Sin temor, liberándose al fin –lo creía con un salto terrible de júbilo y frío- estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a pensar, y la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente, ...⁴⁶

Y en este momento se llevará a cabo un intercambio de almas:

Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastrero gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose.⁴⁷

¿Qué es lo que ocurre en este cuento? – **la posesión**. El cuento tiene por supuesto varias interpretaciones. La mendiga podía ser una bruja que lo tenía planeado todo, y en cuanto vio a Alina ya nada más se apoderó de su cuerpo, pero ¿cómo podría Alina sentir su presencia a tanta distancia? Al mismo tiempo podía ser simplemente un reencuentro predestinado de dos personas cuyas almas finalmente han podido unirse.

Sea lo que fuere, vemos muy bien en este cuento la tendencia de Cortázar a caer en lo maravilloso. En uno de sus textos él mismo revela:

Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante.

En el mismo artículo, que es un artículo donde nos presenta su "*Sentimiento de lo fantástico*" le llama, dice:

Ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte, ese sentimiento no tiene nada de sobrenatural, ni nada de extraordinario, precisamente cuando se lo acepta como lo he hecho yo, con humildad, con naturalidad, es entonces cuando se lo capta, se lo recibe multiplicadamente cada vez con más fuerza; yo diría, aunque esto pueda escandalizar a espíritus positivos o positivistas, yo diría que disciplinas como la ciencia o como la filosofía están en los umbrales de la explicación de la realidad, pero no han explicado toda la realidad,

⁴⁶ CORTÁZAR, Julio, *Ibidem*, p. 25.

⁴⁷ CORTÁZAR, Julio, *Ibidem*, p. 26.

a medida que se avanza en el campo filosófico o en el científico, los misterios se van multiplicando, en nuestra vida interior es exactamente lo mismo.⁴⁸

Aplicando la teoría de Todorov, vemos que este cuento no tiene ninguna "excusa" que nos pueda servir como una explicación racional (aunque en una parte del texto se mencionen los sueños, el narrador enseguida rechaza esta teoría), lo cual implica que el cuento clasifiquemos de género *fantástico-maravilloso*.

En este caso, lo que hace que el cuento sea fantástico es 1) la ruptura del espacio (el hecho de que Alina, estando en Buenos Aires, pueda sentir en sus pies la nieve de Budapest y caminar por las calles de esta ciudad europea mientras esté en un concierto en América); 2) el intercambio de almas de las dos mujeres.

Dentro del esquema de A. M. Barrenechea el cuento pertenecería al orden *no-natural*. Como podemos observar, aunque en el cuento haya personajes por su naturaleza creíbles, el comportamiento de esos personajes no lo es; por lo tanto el cuento no puede ser *natural* ni la *mezcla de ambos*.

2.2. Continuidad de los parques

Continuidad de los parques es un cuento corto, pero muy sofisticado. Cuenta la historia de un hombre que está leyendo una novela con una trama sórdida: dos amantes se reúnen en una cabaña del monte y hablan sobre un plan tenebroso; al despedirse la protagonista corre por una senda y entra a una casa con un puñal en la mano, sube hasta un cuarto en el cual se encuentra el lector de esta misma novela.

Para darse cuenta de que el lector del libro es simultáneamente el personaje que se encuentra en la habitación descrita en el libro mismo se precisa un lector activo (Julio Cortázar en general precisa un lector activo). Hay dos elementos que nos aseguran en esta teoría: sobre nuestro lector de la novela se dice que está "arrellanado en su sillón favorito ... su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde", y que "su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo", y más adelante se habla de

⁴⁸ CORTÁZAR, Julio, *El sentimiento de lo fantástico*, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>

“los ventanales [de los que] danzaba el aire del atardecer”⁴⁹; mientras que en la novela que está leyendo, la protagonista entra a una habitación y ve: “la luz de los ventanales, el alto un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela”⁵⁰.

Estamos entonces hablando de un cuento de dos dimensiones. ¿Cómo clasificarlo?

Este cuento tiene por lo menos dos interpretaciones posibles:

1) A pesar de que es muy poco probable, podría ser que la mujer de nuestro lector escribiera la novela, y desde entonces podría pasar que el lector mismo apareciera en la novela – en este caso el cuento tiene una explicación racional (muy poco probable, pero aun posible), y por lo consiguiente lo clasificaremos según Todorov como *extraño puro*.

Si aceptamos esta teoría, no hay ruptura de tiempo ni espacio en este cuento; al contrario, el tiempo fluye naturalmente y el espacio se mantiene el mismo.

2) Si consideramos que en realidad lo que ocurre en el cuento no podría pasar, que tal situación fuera posible solo en un mundo fantástico (porque la naturaleza de los acontecimientos es irreal y todo está absolutamente inventado → la metaficción = juego del autor) – el cuento sería *maravilloso puro*.

Por lo tanto, no hay ruptura de tiempo ni de espacio tampoco. Sea una coincidencia, el espacio en el cual se encuentra nuestro lector tiene la misma descripción que una habitación descrita en la novela. Esto ocasionalmente nos puede pasar a nosotros también (de repente nos encontramos en un prado idéntico al prado del libro que estamos leyendo actualmente, o nos damos cuenta de que nuestra biblioteca se parece mucho a la biblioteca de uno de los protagonistas). Y mientras que nuestro lector esté leyendo su novela en su sillón, su tiempo fluye naturalmente, no hay ninguna ruptura de espacio ni de tiempo; nada más el final del cuento es fantástico. Ocurre algo anormal, algo asombroso, pero sería muy difícil (probablemente imposible) encontrar algún contexto en el cual podríamos clasificar lo que pasó en esta historia como una ruptura de tiempo o de espacio. Más bien, podríamos decir que se nos cruzan dos dimensiones que acaban en una – **la metalepsis**, uno de los recursos de los relatos fantásticos contemporáneos.

Si entramos al concepto de A. M. Barrenechea, en el primer caso, aceptando la poca probabilidad que hay para que fuera posible la primera variante (que la protagonista del

⁴⁹ CORTÁZAR, Julio, *Cuentos*, Barcelona : Orbis, 1986, p. 77.

⁵⁰ CORTÁZAR, Julio, *Ibidem*, p. 78.

libro que está leyendo nuestro protagonista fuera su mujer), el caso resultaría lógicamente *natural*. Sea mínima la probabilidad, no podemos evitar o ignorar esta opción totalmente.

En el segundo caso, si admitimos el paralelismo de dos dimensiones (a que dos personajes del libro, que está leyendo en efecto uno de los personajes, aparezcan en su cuarto), estamos en el ámbito totalmente ficcional –un mundo con unas reglas donde tal cosa es posible y no provoca en nosotros alusión cualquiera– hablamos de la *mezcla de ambos*.

2.3. *La noche boca arriba*

La historia que se cuenta aquí es la siguiente: a un hombre manejando una motocicleta (en París, nos revela el autor posteriormente en otro artículo⁵¹) le ocurre un accidente, lo llevan al hospital donde en cuanto cierra los ojos vuelve a tener una pesadilla espantosa. Sueña que es un moteca que está huyendo de los aztecas, escondiéndose en lo más denso de la selva. Metido en las mazmorras del templo azteca espera a su muerte. Intenta otra vez cerrar los párpados y despertarse de esta pesadilla tremenda, pero en cuanto se le acerca el sacrificador con un cuchillo de piedra a mano, el texto dice:

Ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, ...⁵²

En Todorov este es un cuento ejemplar del género *extraño puro*. Desde la primera ruptura de tiempo y espacio: “Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores.”⁵³ Somos conscientes de que todo lo que está pasando es **un sueño**. Tenemos una explicación racional, y por lo tanto es muy fácil clasificar este cuento. Al final nos damos cuenta de que el sueño no es el que habíamos pensado, sino el otro que considerábamos realidad; sin embargo este hecho no causa que el concepto cambie.

En el texto están presentes las dos rupturas:

⁵¹ CORTÁZAR, Julio, *El sentimiento de lo fantástico*, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>

⁵² CORTÁZAR, Julio, *Cuentos*, Barcelona : Orbis, 1986, p. 127.

⁵³ CORTÁZAR, Julio, *Ibidem*, p. 121.

1) del espacio: hospital en París/ selva mexicana

2) del tiempo: la época más o menos actual/ la época de imperio azteca (1325-1521)

Sabemos muy bien cuándo sucede la ruptura (desde que el protagonista cierra los ojos hasta que se despierta), aunque en el texto a veces el narrador salta de un espacio a otro continuamente sin que la forma del texto nos lo avise:

Entonces sintió una bocanada horrible del olor que más temía, y saltó desesperado hacia adelante.

-Se va a caer de la cama –dijo el enfermo de al lado- . No brinque tanto, amigazo.⁵⁴

El cuento sirve también como un ejemplo perfecto para el orden *natural* de A. M. Barrenechea. En efecto, no acontece en él nada extraordinario, salvo el juego del autor con el lector que es la esencia para el cuento. Ese juego es lo que causa que el cuento pertenezca al género fantástico; aunque a la sección *natural*, pero sí.

Este hecho bien justifica la necesidad de este grupo, introducido por A. M. Barrenechea, en la literatura de nuestro género. Sobre todo en el cuento fantástico contemporáneo donde muchos de los cuentistas crean un cuento fantástico sin tener que crear personajes increíbles o utilizar inventos u objetos de otros mundos en él. Los cuentos se basan en diferentes juegos del autor sin que ese sienta la necesidad de expresarlo explícitamente a través de algo/ alguien. Ese es mi argumento hacia la actitud antes mencionada que adoptó Roas (en la cita núm. 38).

En realidad, el concepto que esta vez eligió Julio Cortázar – el concepto de sueño, es un concepto muy antiguo (ej. *La vida es un sueño* de Calderón de la Barca), frecuente tanto en la literatura, como en la cinematografía. No obstante, como observamos, el estilo de Cortázar es único.

2.4. *El otro cielo*

El último cuento es el más largo y al mismo tiempo es el más ejemplar en el contexto de las rupturas cortazarianas. Narra una historia de un personaje que vive una doble vida. El

cuento empieza como si el narrador se estuviera acordando de algunos momentos de su adolescencia que lo llevarán hasta la vida actual de un hombre casado. La historia transcurre en dos lugares a la misma vez:

[...] esa Galerie Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa), cuánto de ese barrio has sido mío desde siempre, desde mucho antes de sospecharlo ya era mío cuanto apostado en un rincón del Pasaje Güemes, contando mis pocas monedas de estudiante, ...⁵⁵

No distingue entre Buenos Aires y París, para él los 11 mil kilómetros de distancia entre estas dos capitales no existen, el cuento está escrito como si en una parte de Pasaje Güemes ("territorio ambiguo" le llama) hubiera un hueco imaginario por el cual si pasa, sale en París en la Galerie Vivienne. En Buenos Aires tiene a su madre y a su novia Irma, pero trabaja en París (en la Bolsa) y allí tiene a su Josaine (una prostituta parisina con quien tiene una amistad muy específica y a quien ama mucho, sin saberlo). Pasa durante un día de una temporada a otra: "con la camisa pegada al cuerpo" (invierno argentino) a "y ni siquiera había dejado de nevar" (invierno parisino); de una realidad europea a una realidad americana en una sola frase: "Cuando los alemanes se rindieron y el pueblo se echó a la calle en Buenos Aires, ..." ⁵⁶, referencia a la Revolución del 43 en Argentina.

En el texto hay **rupturas del tiempo y el espacio constantemente presentes** que esta vez crean el efecto fantástico y no se pueden separar una de otra para hacer un análisis un poco más claro, pero en la cuestión de tiempo hay que fijarse en dos elementos:

1) cuando el narrador empieza a acordarse a sus primeros reencuentros con las galerías cubiertas, dice que "Hacia el año veintiocho, ..." y el texto acaba con "y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio." ⁵⁷; entonces a pesar de que hay muchas rupturas de tiempo y el texto es muy caótico, podemos identificar la época en que transcurren los acontecimientos: 1928-1946.

⁵⁴ CORTÁZAR, Julio, *Ibidem*, p. 122.

⁵⁵ CORTÁZAR, Julio, *Ibidem*, p. 191.

⁵⁶ CORTÁZAR, Julio, *Ibidem*, p. 212.

⁵⁷ CORTÁZAR, Julio, *Ibidem*, p. 213.

2) hay que estar pendiente de que dentro de un texto puede haber dos tiempos, como dice Genette: “del tiempo donde "se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso";”⁵⁸, hay que distinguir entonces entre el tiempo en el que está escrita la historia y el tiempo del discurso. ¿Qué pasa en nuestro cuento? – "le temps du discours" (el tiempo del discurso) está escrito en el presente (como suele estar); el problema es que "le temps de l'histoire" (el tiempo de la historia) está escrito en dos tiempos: en el pasado (desde la primera frase: “Me ocurría a veces ...”) hasta la penúltima página, dónde de repente el narrador empieza a expresarse en el presente (“Supongo que el trabajo ...”). ¿Por qué? – porque nos está contando toda la historia retrospectivamente.

Dentro de la teoría de Todorov este cuento cae en el género *fantástico-maravilloso*. Es una historia simple, unas memorias de un hombre casado quien a veces desea volver a los tiempos cuando pasaba sus ratos con sus amigos y se divertía durante las noches con su tan querida Josaine; solamente que para poder ver a Josaine hay que pasar por un pasaje que empieza en Buenos Aires y termina en París. Allí en el laberinto de las calles e infinitas pasajes, allí hay un "otro cielo":

- “ese falso cielo” (pág. 190.)
- “un cielo más próximo” (pág. 191.)
- “en el otro mundo, el del cielo alto” (pág. 192.)
- “mi reconquistado cielo” (pág. 212.)

El tiempo y el espacio son dos sustancias fundamentales para Cortázar, las usa muy frecuentemente, como en este caso, para crear el efecto fantástico dentro de un contexto; pero sin el contexto, es decir en su forma limpia, las considera totalidades marginales: “Acaso mezclo dos momentos de una misma temporada, y en realidad poco importa.”⁵⁹ añade irónicamente.

El cuento *El otro cielo* sirve de muy buen ejemplo para el orden *no-natural* en la interpretación de Barrenechea. A la primera vista el cuento puede parecer un cuento normal. Pero ¿qué es lo normal? Lo normal es lo regular, es decir, nuestro trato diario con lo real. Estas regularidades nos ayudan a codificar lo posible y lo imposible, “nos han llevado a establecer unas expectativas en relación a lo real y sobre ellas hemos construido

⁵⁸ GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris : Seuil, 2007, p. 17. (“du temps où «s'exprime le rapport entre le temps de l'histoire et celui du discours;»”) – traducción personal, si no marcado diferente

una convención tácticamente aceptada por toda la sociedad”⁶⁰ como ya he explicado antes (capít. 1.3.).

⁵⁹ CORTÁZAR, Julio, *Cuentos*, Barcelona : Orbis, 1986, p. 201.

⁶⁰ ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, Madrid : Páginas de Espuma, 2001, pp. 34-35.

3. Tiempo y espacio

“Ya que el tiempo es la plenitud de la vida incluso si la plenitud del tiempo es la supresión de la vida y, de esta forma, del mismo tiempo.”⁶¹.

G. Lukács

El concepto del tiempo, junto con el espacio, son quizá los conceptos más importantes en Cortázar; o por lo menos son los que más desarrolla. Juega con estos conceptos en distintos niveles y con mucha frecuencia son lo que le ayuda desarrollar una historia única y excepcional. Justamente las rupturas en el tiempo y en el espacio son lo que hace de los cuentos de Cortázar unos cuentos fantásticos.

3.1. Cronotopo cortazariano

“Llamamos cronotopo eso que se traduce literalmente por tiempo-espacio, la correlación esencial de las relaciones espacio-temporales, tal y como ha sido asimilada por la literatura.”⁶².

M. Bajtín

Conforme con lo que hemos visto es sustancial admitir que el concepto espacio-temporal en la obra de Cortázar es uno de los temas más destacados. Este concepto está estrechamente ligado con el nombre de Mijail Bajtín. Mijail Bajtín en su obra *Esthétique du roman (Teoría y estética de la novela)* nos plantea su teoría de cronotopos.

Existen 5 tipos de cronotopos según él:

- cronotopo "tiempo de la aventura" (la novela griega, la novela caballeresca)
- cronotopo "novela de aventuras costumbrista"
- cronotopo "(auto)biográfico"
- cronotopo "folclórico Rabelaisiano"
- cronotopo "idílico en la novela"

⁶¹ LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1997, p. 122. (“Car le temps est la plénitude de la vie même si la plénitude du temps est la suppression de la vie et, avec elle, du temps lui-même.”)

⁶² BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1987, p. 237. (“Nous appelleron chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par «temps-espace»: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature.”)

Aquí se nos plantea la pregunta si por lo tanto, en teoría, también podríamos describir el cronotopo de Cortázar?

Desarrollaría la teoría de Bajtín más, pero hay un argumento que no podemos ignorar: él aplica su teoría a **la novela**; aplicarla **al cuento**, o intentar proponer algún tipo de cronotopo al cuento ya no sería lo mismo, es más, sería tan complicado que al final resultaría innecesario e irrelevante. Cortázar en su artículo *Aspectos del cuento* dice:

Para entender el carácter peculiar del cuento se le suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. [...] Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el "clímax" de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, ...⁶³

A pesar de que cada motivo argumental puede, de hecho, tener su propio cronotopo y que los cronotopos pueden incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños, todos los cuentos de Cortázar son diferentes, varían, cada uno es original y único, y por lo tanto no se puede establecer un cronotopo cortazariano universal.

Sin embargo, hecho el análisis, me parecía sustancial mencionar el intento y su resultado.

⁶³ CORTÁZAR, Julio, *Aspectos del cuento*, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos_del_cuento.htm>

4. El contexto histórico

“El relato fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser siempre creíble.”⁶⁴

David Roas

Es decir, mientras no sabemos bien de que tipo de texto se trata lo consideramos realidad, y si en el texto aparece algo obviamente irreal (unos gigantes, unos animales que hablan, etc.) o el cuento empiece con el "Érase una vez" – en ambas situaciones somos conscientes de que estamos fuera del campo de lo fantástico, porque desde el principio sabemos que lo que cuenta el texto en este mundo no pueda suceder (lo que Todorov denomina *lo maravilloso* o Barrenechea la *mezcla de ambos*). ¿Pero no eran esos siempre los textos que considerábamos fantásticos?

Sí, en el relato fantástico más tradicional podríamos decir que la intención siempre ha sido provocar miedo en el lector o dar susto o invitarle a un mundo imaginario. Son relatos donde participaban criaturas más increíbles y podían ocurrir situaciones más insensatas, relatos que negaban las leyes de física, relatos llenos de magia.

Pero hay que ser consciente de que lo fantástico está en estrecha relación con las teorías sobre el conocimiento y con las creencias de una época.

Históricamente, “la relación credulidad respecto a lo sobrenatural fue la dominante hasta la época de la Ilustración”⁶⁵, que es cuando nace el cuento fantástico. Durante la época de la Ilustración el rechazo de lo religioso sobrenatural se tradujo también en el ámbito estético y literario.

La novela del siglo XVIII cambió su objeto de imitación para centrarse en la realidad que circundaba al hombre, y se encontró su razón de ser en la expresión de lo cotidiano. ¿Cómo pudo surgir la literatura fantástica en un ámbito aparentemente tan poco idóneo?⁶⁶

pregunta David Roas. Quizá justamente por la ausencia en la vida cotidiana este tema encontró su refugio en la literatura. “Una célebre frase de Madame du Deffand acerca de la

⁶⁴ ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, Madrid : Arco/Libros, 2001, p. 24, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <<http://es.scribd.com/doc/150966882/David-Roas-La-amenaza-de-lo-fantastico#scribd>>

⁶⁵ ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, Madrid : Páginas de Espuma, 2001, p. 16.

⁶⁶ ROAS, David, *Ibidem*, p. 17.

existencia de los fantasmas resume perfectamente esta idea: "No creo en ellos, pero me dan miedo."⁶⁷

En la época siguiente, el romanticismo –la época de nieblas y tinieblas– lo que pretendían los escritores idealistas era sobre todo evocar miedo en el lector. Crearon un ámbito que escapaba a los límites de la razón utilizando conceptos como la vigilia, el sueño, la magia, etc.

Lo desconocido era, pues, una realidad más vasta que la que la razón había acotado (y que se consideraba como única realidad), y el ser humano desprovisto ya de la religión, no encontró otra defensa ante ello que el miedo.⁶⁸

Roas admite la pertenencia de textos de esta categoría al género (como podemos ver en la nota núm. 2), pero asimismo destaca que estos no son los textos verdaderamente fantásticos, porque no nos saben sorprender (ya que desde el principio contamos con los gigantes no nos sorprenderá ni una alfombra mágica). Y no es que estos elementos crean el cuento fantástico, no. El cuento fantástico es aquel que parece ser un cuento normal (tal y como lo entendemos en el capít. 2.4.2., es decir, la realidad concebida como una construcción subjetiva, pero a la vez compartida socialmente), que en algún momento se convierte en un texto raro, que en un momento determinado nos sorprende, de repente en él ocurre algo que el lector no esperaba, un elemento que rompe con el orden de este mundo y saca al lector de la lectura tranquila y hace que preste más atención a lo que lee. Volverá a leer las últimas líneas del texto para asegurarse que las leyó bien. Para un momento no lo entenderá, pensará que se había confundido, algunos a lo mejor pensarán que ha de ser un error de la edición y observarán bien el libro, otros volverán a leer las mismas líneas para asegurarse otra vez que de verdad lo han entendido bien. Cada uno se lo interpretará de una forma diferente, pero todos, todos al confrontar los acontecimientos fantásticos con los parámetros suministrados por la realidad, se darán cuenta de la incompatibilidad – de que están leyendo un texto extraordinario, un texto fantástico.

Esto nos lleva a pensar que para Roas es fantástico solamente aquello que Todorov denomina *lo extraño/ extraño-fantástico* o Barrenechea *lo no-natural*. Y por lo tanto la

⁶⁷ ROAS, David, *Ibidem*, p. 17.

⁶⁸ ROAS, David, *Ibidem*, p. 20.

interpretación más restrictiva es precisamente la suya. O, para decirlo de otra forma, serviría muy bien para el cuento fantástico contemporáneo, pero no para el género como tal.

A mi entender, lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrarla evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, ...⁶⁹

y es allí justamente donde cabría el realismo mágico (y no sería forma híbrida entonces) y la mayoría de los cuentos de Quiroga, Lugones, Cortázar y sobre todo Borges⁷⁰. Prácticamente, lo que Alazraki⁷¹ denomina neofantástico, donde la intención ya no es provocar miedo en el lector, como en lo fantástico tradicional, sino producir cierta inquietud – “una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico, en función de la noción diferente del hombre al mundo.”⁷². ¿Qué salidas hay para la literatura fantástica en el futuro entonces?

⁶⁹ ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, Madrid : Arco/Libros, 2001, p. 37, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <<http://es.scribd.com/doc/150966882/David-Roas-La-amenaza-de-lo-fantastico#scribd>>

⁷⁰ Y es que: “Borges parte de una premisa fundamental en su reflexión : la realidad es incomprensible para la inteligencia humana.” In ROAS, David, *Ibidem*, p. 38.

⁷¹ ALAZRAKI, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, 1990, núm. 19, pp. 21-33, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <<https://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>>

⁷² ROAS, David, *Ibidem*, p. 40.

5. El destino de la literatura fantástica

Hay elementos que nos hacen pensar que el aumento de la tecnología y el avance de la ciencia podría significar el final de la literatura fantástica.

Es verdad que algunas ciencias, como psicoanálisis por ejemplo, han acabado con ciertos tabús que alimentaban lo fantástico, y que hay un aumento llamativo de la irreligiosidad, etc., pero hay fenómenos que nunca podrán ser explicados de modo que nada quede inexplicable. Somos conscientes de que hoy en día la ciencia es un factor muy potente, pero asimismo somos conscientes de sus límites. El miedo a la muerte, la vida después de la muerte, los fantasmas, la inconcebible infinitud del universo y muchos otros temas seguirán alimentando la literatura fantástica. Julio Cortázar, como hemos visto (en la cita núm. 48), comparte esta opinión.

Una vez agotados los recursos más tradicionales, lo más probable es que la noción cambiará, y va cambiando, “el objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad”⁷³, piensa Roas.

Y es verdad que si lo pensamos bien el cuento policíaco –el fenómeno de nuestra época– va poco a poco reemplazando el cuento fantástico. Esos relatos no son específicamente fantásticos, mas guardan secretos que se van revelando poco a poco a lo largo del texto. Hoy en día muy poca gente lee literatura fantástica tal y como la entendemos nosotros, pero el cuento policíaco tiene actualmente numerosos lectores. Los cuentos policíacos han obtenido últimamente mucha atención y pasaron a ser bestsellers (Jo Nesbø, Stig Larsson, etc.). Justamente porque tal como la ciencia aclaró mucho de lo desconocido, igual nos abrió la puerta a otro mundo (ej. el internet) dónde la cantidad de la información que se nos ofrece a veces causa una confusión y ya con este simple hecho entramos a un plano ajeno. Precisamente el internet para mucha gente representa lo desconocido (las redes sociales, los juegos online, el Google, el Skype). Si nos ponemos a pensar ¿qué es lo que provoca miedo en nosotros hoy? ¿No será la ilimitada cantidad de informaciones que se nos ofrecen y que nos rodean literalmente en el aire y que constantemente nos ponen a dudar si por si acaso alguien no tiene acceso a todos nuestros datos personales?

“¿Hay literatura fantástica después de la mecánica cuántica?”⁷⁴, pregunta Roas. Yo mejor preguntaría, ¿hay literatura fantástica después del Google?

⁷³ ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, Madrid : Páginas de Espuma, 2001, p. 35.

David Deutsch advierte:

Nuestro juicio acerca de lo que es real o no, siempre depende de las diversas explicaciones disponibles en cada momento, y a veces cambia a medida que estas mejoran. [...] No solo cambian las explicaciones, sino que nuestros criterios e ideas acerca de lo que debe ser considerado explicaciones también cambian (y mejoran) gradualmente. En consecuencia, la lista de los modos de explicación admisibles permanecerá siempre abierta, así como las de los criterios de realidad aceptables.⁷⁵

Por lo tanto la reflexión de Roas es la siguiente: “Como acabamos de ver, la ciencia, la filosofía y la tecnología postulan nuevas condiciones en nuestro trato con la realidad.”⁷⁶. Ahora bien, si podemos constatar que: “No conocemos el mundo sino las "versiones" que fabricamos de él. [...] Dicho de otro modo: no hay "realidad real", sino representaciones de la realidad.”⁷⁷, y si estamos de acuerdo con que: “Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible.”⁷⁸, resulta evidente que: “Lo fantástico va a depender siempre, por contraste, de lo que consideramos como real.”⁷⁹.

Hoy en día el concepto ha cambiado totalmente, hemos aprendido vivir en otra realidad y queda claro que este problema se reflejará también en la literatura de nuestro siglo. El caso de las *Instrucciones para subir una escalera*, lo más absurdo que nos pueda parecer, hoy en día recibimos en forma de manuales con la tecnología que nos compramos diariamente.

Uno de los maestros españoles de lo fantástico, José María Merino, afirma:

Frente al sentimiento avasallador de aparente y común normalidad que esta sociedad nos quiere imponer, la literatura debe hacer la crónica de la extrañeza. Porque en nuestra existencia, ni desde lo ontológico ni desde lo circunstancial hay nada que no sea raro. Queremos acostumbrarnos a las rutinas más cómodas para olvidar esa rareza, esa extrañeza que es el signo verdadero de nuestra condición.⁸⁰

⁷⁴ ROAS, David, *Ibidem*, p. 21.

⁷⁵ DEUTSCH, David, *La estructura de la realidad*, Barcelona : Anagrama, 2002, p. 94. In ROAS, David, *Ibidem*, p. 28.

⁷⁶ ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, Madrid : Páginas de Espuma, 2001, p. 28.

⁷⁷ ROAS, David, *Ibidem*, p. 26.

⁷⁸ ROAS, David, *Ibidem*, p. 30.

⁷⁹ ROAS, David, *Ibidem*, p. 15.

⁸⁰ MERINO, José María, *Cuentos de los días raros*, Madrid : Alfaguara, 2004, p. 9. In ROAS, David, *Ibidem*, p. 14.

No obstante, las propiedades del tiempo y del espacio están más allá de nuestra experiencia cotidiana. “Como es bien sabido, la teoría de la relatividad de Einstein abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos.”⁸¹ y nos preguntamos ¿hay algo de que podemos estar seguros todavía? O como Adolfo Bioy Casares apunta:

Al borde de las cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad.⁸²

Julio Cortázar se apoderó de ese fenómeno y lo utilizó para mostrarnos que tan fácil es perder la poca seguridad que aún teníamos.

⁸¹ ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, Madrid : Páginas de Espuma, 2001, p. 21.

⁸² BIOY CASARES, Adolfo, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Buenos Aires : Sur, 1970, p. 62.

Conclusión

Después de familiarizarnos con las teorías más destacadas y las críticas más representativas, las he aplicado a cuatro ejemplos de cuentos de Julio Cortázar.

Según la teoría de Todorov, podemos observar que tiende a caer en el género *maravilloso* (*Lejana*, *El otro cielo*), pero que también a veces da explicaciones racionales a sus textos (*La noche boca arriba*) o permanece en la ambigüedad (*Continuidad de los parques*) y deja que decida el lector mismo.

Respecto a la teoría de Barrenechea, hay cuentos de Cortázar que pertenecen al grupo de los menos extraños (*La noche boca arriba*, *Continuidad de los parques* – primera variante), es decir *naturales*; pero también los *no-naturales*, cuentos típicamente fantásticos (*Lejana*, *El otro cielo*) o los meramente increíbles (*Continuidad de los parques* – segunda variante) que se denominan la *mezcla de ambos*.

Experimentamos como distintas rupturas ayudan a Cortázar crear historias fantásticas de maneras diferentes:

- rompiendo solo con un elemento (*Lejana* – el espacio)
- los dos (*La noche boca arriba*, *El otro cielo*)
- o incluso ninguno (*Continuidad de los parques*), pero produciendo una ilusión de ruptura

Justamente las rupturas en el tiempo y en el espacio son lo que hace de los cuentos de Cortázar unos cuentos fantásticos. Aunque no solo esas rupturas. Hay varios elementos que pueden causar que el cuento sea fantástico (un personaje misterioso, la aparición de algún objeto de otro mundo, etc., incluso el conjunto de varios elementos). A veces “basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) pueda poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo.”⁸³. Vimos que a pesar de las rupturas espacio-temporales, aunque esas de cierta manera están presentes siempre, hay otros instrumentos que ayudan a Julio Cortázar crear el efecto fantástico:

- la posesión (*Lejana*)
- la metalepsis (*Continuidad de los parques*)
- el sueño (*La noche boca arriba*)
- las rupturas espacio-temporales (*El otro cielo*)

Por consiguiente he intentado describir el "cronotopo cortazariano" o más bien, proponer una de las posibles alternativas, pero basándome en la teoría del cronotopo, llegué a la conclusión que no es posible aplicar la teoría de Bajtín al cuento, y mucho menos a un cuento cortazariano. Es evidente, que Cortázar tiene mucho que ver con el concepto espacio-temporal, pero más en el sentido de crear una idea de "un mundo sin fronteras". Lo que pretende no es partir de un elemento para desarrollar la historia, sino hacer como si ese elemento no existiera. Como si entrar por un pasaje en Buenos Aires y salir de él en París fuera algo muy normal y corriente.

La versión de Todorov, por lo más criticada que sea, sigue siendo la más compleja y la más clara.

Barrenechea dice que a lo mejor en cierta época su teoría servía, pero no en todas. Entonces lo que pretende es plantear un teoría tan amplia que para incluir todas las obras crea una metodología que no excluya a ninguna, es decir, una teoría en la que quepa todo, incluso Borges.

Según Roas todas las definiciones son muy restrictivas, pero la suya resulta ser la más restrictiva porque se refiere solamente al cuento contemporáneo.

Alazraki diferencia lo neofantástico del resto de la literatura fantástica antes publicada e incluye a este grupo a Julio Cortázar. Para el cuento neofantástico la existencia del orden *natural* de Ana María Barrenechea es sustancial. Es algo incomprensible, pero la presencia de lo que Cortázar llama "sentimiento de lo fantástico" (nota núm. 6) parece ser muy fuerte en la zona rioplatense. Lo justifica la cantidad de los cuentistas de esta zona que generan cuentos de este tipo.

Por lo tanto, la teoría de A. M. Barrenechea resulta ser más aplicable al cuento neofantástico que la teoría de Todorov y la denominación especial para estos cuentos propuesta por Alazraki parece tener mucha relevancia.

En una cuestión tengo que estar de acuerdo con David Roas, y es la cuestión de ¿cómo surge lo fantástico? Su reflexión, muy relevante y bastante lógica, es un gran aporte a la problemática. Y es que: "Lo fantástico va a depender siempre, por contraste, de lo que

⁸³ FERNÁNDEZ, Teodosio In ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, Madrid : Páginas de Espuma, 2001, pp. 40-41.

consideramos como real.”⁸⁴ ya que nuestra realidad o la percepción de ella sea la que sea. Es decir, la extratextualidad (el lector y su confrontación con el texto) es la condición para que surja lo fantástico.

La única conclusión a la que hemos llegado entonces es que no es posible definir qué es la literatura fantástica. Porque el género evoluciona y no es posible catalogar toda la literatura fantástica de todas las épocas y de todos los países en un solo sistema. Y si lo intentamos, el sistema nunca será complejo y nunca podrá abarcar todas las obras del género. El simple intento resulta absurdo porque bien sabemos que la literatura es no algo que se escribe según algún esquema dado, la literatura no tiene esquemas, por eso es literatura, y no matemáticas o cualquier otra ciencia que se basa en reglas inmutables.⁸⁵ Lógicamente, comparar diversas teorías, o incluso tratar de aportar un teoría nueva, siempre será solamente un intento de sistematizar algo que, por su naturaleza, no tiene sistema. En total, es un trabajo que nunca obtendrá un resultado determinado. Podemos constatar que la literatura no es algo estable o fijo. El lenguaje es el componente de la literatura y el lenguaje es un órgano vivo. Como dice Heidegger⁸⁶: somos seres lingüísticos y el destino del lenguaje no es la objetividad, por eso la crítica es lo más esencial para el ser humano.

Parece que Julio Cortázar entendía muy bien ese concepto, y la única manera de la que se preocupaba por la forma era en cuanto a experimentar con el texto, completarlo con imágenes o fotografías, jugar con las palabras e inventar nuevas posibilidades de la intertextualidad.

⁸⁴ ROAS, David, *Ibidem*, p. 15.

⁸⁵ Por supuesto siempre ha habido excepciones, y las habrá.

⁸⁶ HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, [2a ed.], México : Fondo de Cultura Económica, 1988, 478 p.

Resumen

En la primera parte del trabajo presento la terminología del género fantástico y junto con otros teóricos trato de responder las preguntas fundamentales que se plantean en el campo de este género. A continuación introduzco dos teorías de lo fantástico que he elegido por la complejidad y la claridad de la que disponen: la teoría de Tzvetan Todorov y la teoría de Ana María Barrenechea.

En la segunda parte parto de estas teorías para hacer el análisis de cuatro cuentos escritos por Julio Cortázar (*Lejana*, *Continuidad de los parques*, *La noche boca arriba*, *El otro cielo*) en los que demostro las propiedades siguientes:

- donde clasificarlos en la teoría de T. Todorov y en la teoría de A. M. Barrenechea
- tipos de rupturas del tiempo y el espacio presentes en estos cuentos
- otros instrumentos que ayudan a crear el efecto fantástico

En la tercera parte analizo la cuestión del tiempo y del espacio y presento los resultados.

Tzvetan Todorov introdujo una teoría realmente válida y aplicable. Esta teoría se ha convertido en objeto de muchas críticas que provocó otros aportes y planteamientos del problema, dentro de ellos a Ana María Barrenechea.

Esta crítica argentina creyó una teoría muy amplia y prácticamente tolerante a cualquier tipo de texto fantástico; y justamente por esas características parece ser más aplicable al cuento cortazariano y a lo que Jaime Alazraki denomina neofantástico.

El texto entero complementan las definiciones y los comentarios de David Roas, uno de los mayores teóricos españoles de lo fantástico en la época actual, quien bien explica cómo surge lo fantástico.

Para acabar, menciono en breve la evolución del género fantástico, planteo el posible destino de esta literatura y respondo la pregunta si es posible definir la literatura fantástica.

Resumé

V prvej časti práce sme sa oboznámili so základnou terminológiou fantastického žánru a spolu s ďalšími teoretikmi som sa pokúsila nájsť odpovede na základné otázky, ktoré sa v tomto žánri často vyskytujú. Následne som predstavila dve teórie fantastickosti, ktoré som vybrala pre ich komplexnosť a prehľadnosť: teóriu Tzvetana Todorova a teóriu Any Maríe Barrenechei.

V druhej časti vychádzam z týchto teórií pri analýze štyroch poviedok Julia Cortázara (*Lejana, Continuidad de los parques, La noche boca arriba, El otro cielo*), na ktorých sa snažím poukázať na ich nasledovné vlastnosti:

- kam ich zaradiť v rámci teórie T. Todorova a v rámci teórie A. M. Barrenechei
- k akým časo-priestorovým zvratom v nich dochádza
- iné postupy, ktoré napomáhajú vytvoriť fantastický efekt v týchto poviedkach

V tretej časti sa venujem otázke času a priestoru ako termínom a predstavím výsledky práce.

Tzvetan Todorov ako prvý predstavil teóriu, ktorá bola skutočne platná a použiteľná. Táto teória sa stala záujmom mnohých kritik, čo spôsobilo prínos mnohých ďalších rozborov, medzi nimi Anu Maríu Barrenecheu.

Táto argentínska kritička vytvorila rozsiahlu teóriu, ktorá prakticky toleruje akýkoľvek typ fantastického textu; a práve vďaka tejto vlastnosti vyzerá byť o mnoho aplikovateľnejšia na Cortázarove poviedky a celkovo na smer, ktorý Jaime Alazraki nazval neofantastickým.

Celý text dopĺňajú komentáre a definície Davida Roasa, súčasne popredného španielskeho teoretika fantastickosti, ktorý tiež vysvetľuje ako vzniká "to fantastické".

Ku koncu spomeniem v krátkosti vývoj fantastickej literatúry, načrtnem jej možný smer a odpovedám na otázku či je vôbec možné fantastickú literatúru definovať.

Bibliografía primaria:

CORTÁZAR, Julio, *Cuentos*, Barcelona : Orbis, 1986, 213 p., ISBN: 978-84-8547-126-3

Bibliografía secundaria:

BARRENECHEA, Ana María y SPERATTI PINERO, Emma Susana, *La literatura fantástica en Argentina*, México : Impr. Universitaria, 1957, 95 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1987, 488 p., ISBN: 978-2-07-071104-8

BIOY CASARES, Adolfo, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Buenos Aires : Sur, 1970, 57 p.

DEUTSCH, David, *La estructura de la realidad*, Barcelona : Anagrama, 2002, 400 p., ISBN: 9788433905840

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca : Sígueme, 1991, 687 p., ISBN: 8430104631

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris : Seuil, 2007, 435 p., ISBN: 978-2-7578-0538-1

HAZAIOVÁ, Lada, *Skryté tváře fantastična*, Praga: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, 323 p., ISBN 9788073081782

HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, [2a ed.], México : Fondo de Cultura Económica, 1988, 478 p., ISBN 9789681604936

LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1997, 196 p., ISBN: 2-07-071219-2

MERINO, José María, *Cuentos de los días raros*, Madrid : Alfaguara, 2004, 231 p., ISBN: 9788420467054

ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, Madrid : Páginas de Espuma, 2001, 186 p., ISBN: 978-84-8393-087-8

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona : Buenos Aires, 1982, 212 p., ISBN: 978-84-8598-907-2

VAX, Louis, *El arte y la literatura fantástica*, Buenos Aires : Eudeba, 1965, p. 98.

Enlaces electrónicos

ALAZRAKI, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, 1990, núm. 19, p. 21-33, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <<https://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>>.

BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 1972, núm. 80, p. 391-403, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>>.

CORTÁZAR, Julio, *Aspectos del cuento*, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos_del_cuento.htm>.

CORTÁZAR, Julio, *El sentimiento de lo fantástico*, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>.

ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 7-44, [online], [cit. 2015-13-07] , Disponible en : <<http://es.scribd.com/doc/150966882/David-Roas-La-amenaza-de-lo-fantastico#scribd>>.