

El Arte de la ficción (Invocato) : estudio de tres relatos que vinculan magia y fantasmagoría

Autor(en): **Leo, Julieta**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 19

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047255>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

El Arte de la ficción (Invocatio)¹.

Estudio de tres relatos que vinculan magia y fantasmagoría

Julieta Leo

Universidad de Monterrey

If by your Art, my dearest father, you have
Put the wild waters in this roar, allay them.

William Shakespeare, *The Tempest*

Pero en ti, hijo mío, la experiencia me muestra lo contrario: que sé que eres persona racional y te veo en semejanza de perro, si ya no es que esto se hace con aquella ciencia que llaman *tropelía*, que hace parecer una cosa por otra. Sea lo que fuere, lo que me pesa es que yo ni tu madre, que fuimos discípulas de la buena Camacha, nunca llegamos a saber tanto como ella; y no por falta de ingenio, ni de habilidad, ni de ánimo, que antes nos sobraba que faltaba, sino por sobra de su malicia, que nunca quiso enseñarnos las cosas mayores, porque las reservaba para ella.

Miguel de Cervantes, *El coloquio de los perros*

I. PRÓLOGO

En términos muy generales puede admitirse que el relato fantástico es aquel que narra la irrupción de fenómenos inexplicables y subvierte la visión lógica del universo provocando

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 19 (primavera 2012): 45-61.

¹ "Invocación, la acción de invocar o llamar": Manuel de Valbuena: *Diccionario Latín-Español*. París: Librería de la Rosa y Bouret, 1859, p. 464. Según el *Diccionario de la lengua*, "Acción o efecto de invocar / Palabra o palabras con que se invoca / En ciertos poemas, parte en que el poeta pide inspiración a una deidad o musa".

en el lector un profundo desconcierto ante lo que se *narra*, sembrando la duda sobre si lo que sugiere *el texto* tiene, o no, existencia real. Ciertamente la definición —sin intentar reducir tal complejidad a mera fórmula— puede resultar inconsistente, pero esta generalidad sirve de entrada para desplegar una particular inquietud: ¿cómo definir o considerar un relato cuando lo que se *narra* o sugiere *el texto* se materializa en el mundo como por arte de magia? Responder no es tarea fácil y es difícil señalar una causa, aceptable, que lo explique. Sin embargo, siendo la literatura fantástica una consagración al juego de las perplejidades, tanto a provocarlas como a suprimirlas, es posible pensar que el arte del escritor es parecido al arte del mago y que este arte encuentra sus más altas aristas en los relatos que se fusionan con la realidad sin que medie una explicación racional. Podría argumentarse que la idea no es nueva y que el asombro no es más que una ilusión. Con todo: “Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez, y, quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad”².

En el presente trabajo pretendo establecer un vínculo entre el Arte del escritor y el Arte del mago. Para concretar el propósito empleo como eje «Los arqueros» (1914) de Arthur Machen, «Tres versiones de Judas» (1944) de Jorge Luis Borges e «Instrucciones para John Howell» (1966) de Julio Cortázar. Es importante subrayar que las observaciones que estructuran esta indagación provienen de las circunstancias que rodean a los relatos y no de los relatos en sí mismos, ya que son éstas las que inducen la irrupción de lo fantástico y lo hacen “materializarse” como si obedeciera a un misterioso conjuro. Por lo mismo, no se presenta un análisis de los cuentos; se exponen los eventos que surgieron después de su publicación apuntalados, en caso necesario, por pasajes de cada relato en particular.

Para llevar a cabo esta exploración, fue indispensable el apoyo de Chloe Aridjis, cuya *Topografía de lo insólito* aportó material inmejorable para dar consistencia a estas fantasmagóricas reflexiones pues en su estudio menciona

nuevos tipos de experiencias [que] obligan al lector o espectador a suspender el juicio y a reconsiderar sus expectativas. [...] Es en ese momento de duda provocada por un cierto sentido de desfamiliar-

² Borges, Jorge Luis: «Magias parciales del Quijote», en: *Otras inquisiciones. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 54.

zación, en el que lo común parece haber cambiado de contexto, cuando nace una nueva lectura o visión³.

Si se toma en cuenta que no abundan investigaciones sobre el tema es posible justificar el colocar y contrastar información del estudio de Aridjis sobre la técnica y lo fantástico literario, ya que sustenta los ejemplos o sucesos acaecidos alrededor de los relatos antes mencionados. Admito la audacia de exteriorizar estos comentarios en un espacio tan breve; no obstante, podrá advertirse que es un mero susurro de lo que podría obtenerse de seguir adelante con ese acercamiento dirigido, ante todo, a quienes fascina lo sobrenatural. Lo que intento es bosquejar algunas de las posibilidades que se presentan para los estudiosos de la literatura fantástica con el afán de vislumbrar los caminos que puede abrir el efecto que se produce, en este caso, al leer una ficción, y cómo este efecto, al margen de la entidad textual, acciones narrativas o nivel verbal, podría convertirse en material para edificar otras propuestas.

Sobre este punto de eventos inusuales que no se piensa en atribuir a un “espíritu maligno” o a la “intervención de fuerzas oscuras”, Marguerite Yourcenar señaló: “Todo sucede en esas ocasiones como si el mundo alrededor nuestro estuviese situado en un único campo magnético, o construido en todas sus partes por un metal buen conductor”⁴. Esto nos remite a Cortázar y su teorización sobre el sentimiento de lo fantástico. Efectivamente, cuando es desafiada, la imaginación recurre a cuanto esté a su alcance para acondicionarse a las necesidades del momento: intenta la innovación, no permanece en postración. En la suma de estos esfuerzos, deviene e inventa lo necesario para expresarse.

³ Aridjis, Chloe: *Topografía de lo insólito. La magia y lo fantástico literario en la Francia del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 45.

⁴ Yourcenar hace referencia a las casualidades que surgen durante su intento por escribir sobre las tres Isabeles: la de Hungría, la santa: la de Austria, la melancólica, y la Condesa Báthory, la sangrienta. Esta última es la que le hace “señales” que somete a juicio y razonamiento lógico, cit. en: Yourcenar, Marguerite: «Juegos de espejos y fuegos fatuos», en: *El tiempo, un gran escultor*. Madrid: Alfaguara, 1989, p. 28.

II. DE VÍNCULOS ENTRE LECTORES Y ESPECTADORES

El espectáculo de fantasmagoría⁵ creado por Etienne-Gaspar Robertson apuntala la afinidad entre los actos de magia y el relato fantástico pues “se podría considerar un cuento fantástico en su sentido más literal”⁶. Es decir, los fantasmas que surgían de la linterna creada por él —a diferencia de la fotografía de espíritus de un siglo después—, “ofrecían este golpe de misterio que irrumpía en lo cotidiano”⁷. Consecuentemente,

no podían ser captados en el espacio y el tiempo para observarlos, por lo tanto evadían una inspección prolongada. En este espectáculo, el artista elige lo que ve su público y crea lo que llamaríamos una visión subjetiva, donde incluso las emociones son controladas por el linternista que está detrás de las escenas. [...] el miedo mismo forma también parte de las indicaciones escénicas⁸.

Robertson explicó que “la imaginación, incitada por el terror, reacciona a estímulos externos”⁹ y que “[le] costaba mucho trabajo persuadir a la gente de que no estaba en lo absoluto dotado del don de la brujería”¹⁰. Algo semejante sucede cuando un relato nos impide instalarnos en la ficción puramente literaria y nos mantiene en la tierra de nadie parecería que el trabajo del autor responde a un deseo que va más allá de las ganas de aterrarnos o de hacernos tambalear, pues advertimos cómo, a su manera, echa mano de todos sus recursos para crear un mundo propio y construir en él su (y sólo su) verdad. Se diría que observa con doble perspectiva: con la mirada que se pretende precisa e implacable, y con la mirada que nace fruto de la imaginación.

Los relatos de Arthur Machen (1863-1947), Jorge Luis Borges (1899-1986) y Julio Cortázar (1914-1984) son reconocidos en el

⁵ *Fantasmagoría* proviene del griego *phantasma* y *agoría* (aparición y reunión), y no ha cambiado desde su origen. La palabra aparece en Francia en 1797. El significado inicial es técnico y se refiere a un espectáculo con linterna mágica en el que se proyectaban apariciones en una pantalla o en una nube de humo. Las figuras arremetían hacia el espectador, crecían y después se desvanecían. Su uso metafórico data de 1831 y se utilizaba para describir una visión fantástica o sobrenatural. Para mayor información sobre el tema véase Deac Rossell y Mervyn Heard en la *Encyclopaedia of the Magic Lantern*. London: Magic Lantern Society, 2001.

⁶ Aridjis (2005), *op. cit.*, p. 50.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

ámbito literario y han sido estudiados por quienes cultivan la ficción¹¹. Inevitablemente el valor de sus textos tiende a medirse, en primer lugar, por el impacto que provoca en el lector. Si después se observan los mecanismos creativos seguramente se incrementa la apreciación de la obra aunque disminuya, tal vez, el asombro inicial; sin embargo, en este juego entre ficción y realidad no importa tanto hasta qué punto la última penetra en lo ficticio, sino el grado de veracidad que engendra la obra pues “se notan los procedimientos de lo fantástico en lugar de experimentar sus encantos”¹². Como se expondrá más adelante, lo interesante resulta al observar que Machen, Borges y Cortázar, al igual que los magos estudiados por Aridjis: “ponen a prueba nuestra credulidad como lectores y espectadores, y como observadores retrospectivos de la ambigua frontera entre su obra y su vida”¹³. Cabe mencionar que en el siglo XIX, “los espectáculos de magia y lo fantástico literario no se aliaban en su solo terreno, sino que tomaban elementos de la nueva ciencia para mejorar sus propios trucos mientras que conservaban una postura subversiva respecto a la insistencia en las explicaciones racionales a partir de las cuales nacían estos desarrollos”¹⁴.

La tendencia evolucionó consolidando el argumento de “que todo texto literario es un espectáculo, una secuencia de actos que llevan a un clímax, y de este impulso de actuación surge un sentido de conjuro”¹⁵. Para intentar descubrir este posible vínculo que provoca tal “sentido de conjuro”, es necesario detenerse en los aspectos que alimentan las sospechas de los incrédulos y afianzan el orgullo de los defensores de la autenticidad del sentimiento fantástico.

III. DE VÍNCULOS ENTRE MAGOS Y ESCRITORES

En su libro *De la magia y de los vínculos en general* (1588) Giordano Bruno (1548-1600) asevera que existen muchas definiciones para *magia* y para *mago*: “Mago ha significado en primer lugar sabio”¹⁶. Esto concuerda con la etimología de la palabra

¹¹ Queda fuera de los límites de este trabajo abordar los procedimientos literarios específicos de cada autor. Se mencionarán, en el apartado correspondiente, aquellos aspectos pertinentes que apoyen la indagación.

¹² Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 1999, p. 9.

¹³ Aridjis (2005), *op. cit.*, p. 43.

¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶ Bruno, Giordano: *De la magia. De los vínculos en general*. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 13

MAGUS, que quiere decir sabio, docto, filósofo entre los persas y egipcios¹⁷. Pero, para bien o para mal, con el paso del tiempo, términos y definiciones se modifican. Por ejemplo, el mago medieval practicaba su arte lejos de la mirada del vulgo. El mago moderno, en cambio, cuando notó que la magia sin testigos perdía fuerza, salió de su círculo hermético para actuar en público y probar sus facultades. Comenzaron entonces a dirigirse a los seres humanos y no a los entes incorpóreos. No obstante, la dimensión fantasmagórica o fantástica no puede entenderse por medio de la razón.

De este modo, *magos* y *magia* son términos respecto a los cuales cada uno tiene una idea determinada y poseen la particularidad de desatar pasiones¹⁸. Bruno llegó a mencionar que se tiene “ese término [mago] por peyorativo, por un escandaloso uso del lenguaje”¹⁹. Efectivamente, Bruno fue otro interesado en la reivindicación de los magos, en el poder de los vínculos y en el de la imaginación.

Aridjis comenta que así como lo fantástico en literatura era un medio de subvertir la ley y transgredir las normas de una manera relativamente aceptable, lo mismo aplicaba a la labor del mago:

Uno no llamaría loco a Robertson por conjurar un espectáculo fantasmagórico en público, aunque sí lo clasificaría como satánico o demente si evocara estos mismos espectros él solo en su casa [...]. En la poesía también suspendemos ciertos principios, como una manera de prepararnos para el uso alegórico del lenguaje. Estos mundos permiten, incluso favorecen, transgresiones sociales o intelectuales dentro de un espacio reservado específicamente para tales fines²⁰.

Aunque su interés se dirige al vínculo entre el poeta y el mago, menciona los nexos que existen entre la magia y otros artistas de la época, pintores, músicos y escritores²¹, dedicando

¹⁷ Valbuena (1859), *op. cit.*, p. 518.

¹⁸ Priani Saisó, Ernesto: *Magia y hermetismo*. Barcelona: Azul Editorial, 1999, p. 11.

¹⁹ Bruno (2007), *op. cit.*, p. 16.

²⁰ Aridjis (2005), *op. cit.*, p. 32.

²¹ Como Francisco de Goya y Heinrich Füssli, “quienes dieron cuerpo a los elusivos fantasmas de la imaginación”: Aridjis (2005), p. 63, Berlioz y su *Sinfonía fantástica* (p. 93), Hoffmann, que en su opinión compartía con Robertson “la conciencia de lo nocturno y de los peligros metafísicos de la noche”, y agrega: “unas décadas más tarde jugó con los efectos de la ilusión óptica en sus *Nachtstücke* (1816-1817)” (p. 63).

un capítulo al análisis de dos cuentos de Nerval y Balzac para hacer notar cómo

[e]l cuento fantástico es otro terreno en el que los impulsos conscientes e inconscientes se enfrentan, aunque más que coexistir, se contraponen. [...]. No hay nada ambiguo en los mecanismos escondidos en sí, sino en los efectos que producen y en las formas en las que entran en conflicto con lo que ya es visible²².

Evidentemente la literatura fantástica está condicionada por el momento histórico en el que surge. Los ejemplos que se presentan a continuación se proponen mostrar la vitalidad del género y su vinculación con el momento actual. Elucidada esta proposición, regreso al tema inicial y a la manera en la que algunos relatos “conjuran un sentido de lo indecible”²³.

IV. PRIMER CASO: «LOS ARQUEROS» DE ARTHUR MACHEN

Acababa de estallar la Primera Guerra Mundial y hacía falta literatura heroica. *The Evening News* de Londres pide a Arthur Machen un artículo y, aunque éste no era su género, lo escribe de inmediato y a su manera. «Los arqueros» (*The Bowmen*) será el título del artículo que se publica el 29 de septiembre de 1914, siguiente día de la retirada de Mons²⁴. En su artículo-relato Machen había imaginado un episodio de esa batalla: unos arqueros angelicales comandados por san Jorge se aparecieron para ayudar a los soldados británicos. Tiempo después, numerosos soldados escriben al periódico para decir que Machen no había inventado nada, pues ellos vieron a los ángeles incorporándose a sus filas. Podían jurarlo por su honor. Machen repitió una y otra vez que su relato era una ficción, pero el público se interesaba por saber más de la historia, incapaz de creer que todo había salido de la imaginación del autor. Finalizada la guerra continuaron las versiones, esta vez de los soldados franceses y alemanes, según los cuales, el bando británico había contado con aliados sobrenaturales. Machen insistió en que fue una invención suya, pero nada los hizo cambiar de opinión.

²² *Ibid.*, p. 350.

²³ *Ibid.*, p. 298.

²⁴ El 3 de agosto de 1914 Alemania declara la guerra a Francia e invade Bélgica pretendiendo llegar a París. La batalla de Mons (Bélgica) se lleva a cabo el 26 de agosto.

Regresando al terreno de la magia cabe destacar que en el espectáculo de la fantasmagoría se sugiere un malestar espiritual, sus protagonistas eran espectros que no podían descansar, ya fuera dentro de la historia o en las mentes que ocupaban²⁵. Estos eran tomados tanto del consciente colectivo en la forma de personajes literarios o históricos, como de la psique individual. Durante el espectáculo fuerzas sobrenaturales surgían en el espacio del público creando un brutal sentido de intrusión, su aparición era imprevista y dramática, así como su partida. El desfile de espectros era como una arremetida de recuerdos que aparecían y desaparecían antes de poder cuestionar su procedencia²⁶.

La descripción anterior podría equipararse a lo que acontece a los soldados que participaron en la batalla de Mons: según su testimonio, los ángeles, comandados por San Jorge, aparecieron y después se desvanecieron en la nada. La publicación del relato dio origen a especulaciones, y las explicaciones no se hicieron esperar. Se ha dicho, por ejemplo, que pudo haber sido una alucinación colectiva: los tres ejércitos estaban exhaustos después de la lucha. Que pudo tratarse de una estrategia que implicaba intereses religiosos y/o políticos²⁷, reales o no, los ángeles de Mons contribuyeron a elevar la moral en las trincheras británicas. Incluso hay quienes lo atribuyen a los poderes sobrenaturales de Machen. Detengámonos en esto último.

Machen perteneció a una orden secreta y fue un iniciado en la doctrina esotérica. Louis Pauwels y Jacques Bergier estudian su obra siguiendo esta línea. Sostienen que sus escritos tienen un “interés espiritual superior a la obra”²⁸ aunque muy pocos lo han notado ya que “los caminos del realismo fantástico [...] no se parecen a los caminos ordinarios del conocimiento”²⁹. De acuerdo al estudio:

Para Machen, según puede verse en toda su obra, «el hombre está hecho de misterio y para los misterios y las visiones». Lo sobrenatural constituye la realidad. El mundo exterior contiene pocas enseñanzas, a menos que se mire como un depósito de símbolos y de significados ocultos. Sólo las obras de imaginación, producto de un espíritu que

²⁵ Aridjis (2005), *op. cit.*, p. 66.

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁷ El mismo Machen lo sugiere en la introducción que se vio forzado a escribir. Véase Machen, Arthur: «The Angels of Mons», in: *The White People*. Miskatonic University: Chaosium Publication, 2003.

²⁸ Pauwels, Louis/ Bergier, Jacques: *El retorno de los brujos*. Barcelona: Plaza Janes, 1968, p. 275.

²⁹ *Ibid.*, p. 276.

busca las verdades eternas, tienen posibilidad de ser obras reales y realmente útiles. Como dice el crítico Philip van Doren Stern «es posible que haya más verdades esenciales en los relatos fantásticos de Arthur Machen que en todos los gráficos y en todas las estadísticas del mundo»³⁰.

Respecto a «Los arqueros» los mismos autores sostienen que los soldados escribieron y enviaron las cartas, pues “Inglaterra, ávida de milagros en el momento de peligro, se conmovió”. Sin embargo,

Machen fue ignorado cuando intentó revelar secretas realidades. Ahora, con una fantasía de pacotilla, conmovía a todo el país. ¿O sería que las fuerzas ocultas se levantaban y tomaban tal o cual forma a la llamada de su imaginación, tan a menudo ligada a las verdades esenciales, y que tal vez había realizado una profunda labor sin él saberlo?³¹

Una última observación. El san Jorge de Machen proviene — en el relato— del recuerdo de un estampado azul de la figura del santo (junto al lema *Adsit Anglis Sanctus Georgius*) en el plato de un restaurán vegetariano donde había comido “una o dos veces” el soldado británico que lo invoca. Tomando en cuenta este detalle, cabe la posibilidad de que el motivo para involucrarlo (o invocarlo) coincidiera en ambos, si éste fuera el mismo que tuvo el soldado británico del relato. Es decir, aquel hombre que casualmente “sabía latín y otras cosas inútiles”, y que podía distinguir el sabor de las nueces aunque las llamasen filete, “se acordó [de *Sanctus Georgius*] (según dice, sin saber por qué)”³². Quizá Machen lo recordó del mismo modo realizando, según Pauwels y Bergier, “una profunda labor sin él saberlo”.

V. SEGUNDO CASO: «TRES VERSIONES DE JUDAS» DE JORGE LUIS BORGES

En 1944 Borges escribe «Tres versiones de Judas» donde se proponen las tesis de un investigador empeñado en mostrar la falsedad de lo que la tradición atribuye a Judas. Con esa manera tan suya de intercambiar ficción y realidad estructuró hipótesis tan sorprendentes que logró sacudir arraigadas certezas.

³⁰ *Ibid.*, p. 279.

³¹ *Ibid.*, p. 280.

³² Machen, Arthur: «Los arqueros», en: *El gran dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*. Madrid: Valdemar, 2001, p. 202.

Pero ¿qué sucede 72 años más tarde? Pues que la tradición —o nuestras certezas— no fueron desestabilizadas después de leer a Borges sino por un hallazgo que coincide con la ficción imaginada por él.

El 6 de abril de 2006 la revista *National Geographic* afirma tener en su poder el evangelio de Judas, considerado uno de los textos antiguos más importantes descubiertos en el siglo XX (1978). En las notas sobre el *Evangelio de Judas*, Javier Quezada señala que existen dos afirmaciones sobre Judas, la primera es que era un apóstol gnóstico. La segunda es que, al entregar a Jesús, estaba satisfaciendo solamente una petición que él le había hecho. Se lamenta que existan pocas referencias a Judas en los evangelios para poder hacernos una idea más clara del motivo por el que lo entregó³³. El *Evangelio de Judas*, en la opinión de Quezada, fue escrito para instruir sobre la gnosis. De acuerdo al texto:

Judas debía ser el decimotercero, el maldecido por las generaciones. La posición de privilegio de Judas se tornaría, precisamente por eso, en una exigencia: entregar a Jesús. Sin duda el pasaje más extraño y llamativo del libro es precisamente aquel en el que Jesús le dice que él sacrificará al hombre en el cual vive. Esa petición o afirmación de Jesús está justamente después de la enseñanza esotérica sobre el gnosticismo reservada por Jesús para Judas:

56,18 'Pero tú los sobrepasarás a todos. Porque tú
19 vas a sacrificar al hombre que me
20 cubre'³⁴.

Borges, en su texto, lo expresa de otro modo:

Suponer un error en la Escritura es intolerable; no menos intolerable es admitir un hecho casual en el más precioso acontecimiento de la historia del mundo. *Ergo*, la traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención. [...] El Verbo, [...] fue hecho carne [...] para corresponder a tal sacrificio, era necesario que un hombre, en representación de todos los

³³ Quezada del Río, Javier: *Evangelio de Judas*. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 11.

³⁴ *Ibid.*, p. 40.

hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre³⁵.

En ambos textos se advierte la reivindicación que se hace de Judas, al decir que este no traicionó a Jesús por iniciativa propia sino que fue el mismo Jesús quien lo instigó a traicionarlo.

En el contexto de los magos agrega Aridjis de Robertson: "No obstante, la supresión razonada de las tendencias oscuras de la imaginación era parte de su acto cuanto más familiarmente tratara a sus espectros, mayor sería el asombro de su público cuando aparecieran"³⁶. En «Tres versiones...» Borges escribe lo siguiente:

La primera edición de *Kristus och Judas* lleva este categórico epígrafe, cuyo sentido, años después, monstruosamente dilataría el propio Nils Runeberg: *No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas Iscariote son falsas* (De Quincey, 1857)³⁷.

Retomando la línea de los actos de magia se puede señalar que en el espectáculo de Robertson "[e]l espectador dejaba volar su imaginación y al hacerlo era llevado a nuevos caminos de reflexión espiritual [...] Robertson insistía en que casi todos los espectadores estaban conscientes de que la fantasmagoría era sólo una representación"³⁸. En este sentido, aunque en otro contexto, Borges consideraba que sólo la ficción —al reconocerse como tal— puede proporcionarnos herramientas cognoscitivas fiables, por lo que se aseguró de que el lector así lo percibiera en sus ficciones. Por ejemplo, en «El tema del traidor y del héroe» escribe: "La acción transcurre en un país oprimido [...]. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824"³⁹.

Llegando a este punto es difícil eludir «El jardín de senderos que se bifurcan» (1941) y la similitud que guarda con una tesis de física cuántica postulada 16 años después⁴⁰, ya que es posible

³⁵ Borges, Jorge Luis: «Tres versiones de Judas», en: *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1998, p. 186.

³⁶ Aridjis (2005), *op. cit.*, 77.

³⁷ Borges (1998), *op. cit.*, pp. 185-186.

³⁸ Aridjis (2005), *op. cit.*, p. 91.

³⁹ Borges, Jorge Luis: «Tema del traidor y del héroe», en: *Ficciones*, *op. cit.*, pp. 146-147.

⁴⁰ En este cuento Borges propone sin saberlo una solución a un problema de la física cuántica todavía no resuelto. «El jardín», se anticipa a la tesis doctoral de Hugh Everett III, publicada en 1957 con el título *Relative State Formulation of Quantum Mechanics*, y que Bryce DeWitt habría de popularizar como "La interpretación de los muchos mundos de la mecánica cuántica" (*The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*).

admitir que se afirme que Borges fue un adelantado, no sólo en literatura, sino también en física, aunque dijo que lo único que sabía de física era el funcionamiento del barómetro. Alberto Rojo escribe un artículo sobre este asunto y concluye: “¿qué nos enseña este asombroso paralelismo? Nos muestra de qué manera extraordinaria la mente de Borges estaba inmersa en el entramado cultural del siglo veinte [...]. Si en aquella mañana de julio me desconcertó la respuesta de Borges, hoy la entiendo como una metáfora reveladora de lo que puede saberse sin saber que se sabe” (Rojo).

Algo que vale la pena destacar es que mientras la publicación del relato de Machen dio origen a conjeturas, con Borges sucede lo contrario. Es el hallazgo el que nos hace volver los ojos al texto. Él escribió una ficción en 1944 y hoy existe un objeto físico —genuino o no— que nos remite a sus hipótesis. Él ya no está aquí para que responda con “modestia oriental” (Rojo), pero una cosa es segura: la ficticia hipótesis trasciende el relato y adquiere una fuerte apariencia de veracidad capaz de producir esa espontánea suspensión de la duda —al margen de los matices que el tema adopte—, “también eso, tal vez, estaba previsto”⁴¹.

VI. TERCER CASO. JULIO CORTÁZAR Y LAS «INSTRUCCIONES PARA JOHN HOWELL»

Antes de pasar a esta sección es necesario subrayar que Cortázar encarna lo fantástico. Por lo tanto, es difícil abordarlo por la línea de lo convencional sin correr el riesgo de que se evapore como el más sorprendente escapista. Así pues, al no existir un manual de «Instrucciones para abordar a Julio Cortázar» entrelazo con el relato otros aspectos que, creo, darán soporte a mis conjeturas.

Como es bien conocido, Cortázar se interesó en las fisuras por donde se cuele lo misterioso o fantástico. En su conferencia sobre «El sentimiento de lo fantástico» (1974) asegura:

[...] y todo eso no crean ustedes que tiene nada de sobrenatural, de mágico, o de esotérico: insisto en que por el contrario, ese sentimiento es tan natural para algunas personas, en este caso pienso en mí mismo o en Jarry⁴².

⁴¹ Borges (1998), *op. cit.*, p. 152.

⁴² Cortázar, Julio: «El sentimiento de lo fantástico», conferencia dada por

Cito estas líneas porque me remiten a dos comentarios que Aridjis hace sobre sus magos. Primero,

no creían en lo oculto. Eran, más bien, técnicos hábiles con una imaginación fértil que encontraron nuevas formas de captar la fascinación de la época a través de juegos ópticos e ilusionismo⁴³.

Segundo,

se esforzaron por discutir sus actos con los espectadores (aunque por supuesto sólo revelaban una parte). Insistían en su destreza más que en sus poderes sobrenaturales, lo que hacía que su público se sintiera tranquilo por menos hasta el inicio del espectáculo.⁴⁴

En la misma conferencia Cortázar comparte una anécdota: lee la carta que recibe firmada por John Howell en donde éste se presenta y le cuestiona cómo es posible que haya escrito un cuento sobre alguien que se llama como él, a quien también se le hizo entrar de manera forzada al teatro, al igual que al personaje, y que él, John Howell, escribió un cuento sobre alguien que se llama Julio Cortázar⁴⁵.

Bien. Aunque Aridjis es cautelosa y admite que es osado establecer analogías, ya que “resulta peligroso imaginar un texto literario o un proceso mental como un truco de magia hábilmente armado y ejecutado”⁴⁶, se puede hacer notar lo siguiente: Aridjis subraya que a diferencia del autor de la novela gótica el linternista [...] podía observar a su público y ser testigo del esca-

Julio Cortázar en la U.C.A.B, <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/confe1.htm> (consultado 19-IX-2011).

⁴³ Aridjis (2005), *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵ Narra Cortázar: “escribí un cuento fantástico que se llama «Instrucciones para John Howell», no les voy a contar el cuento; la situación central es la de un hombre que va al teatro y asiste al primer acto de una comedia, más o menos banal, que no le interesa demasiado; en el intervalo entre el primero y el segundo acto dos personas lo invitan a seguirlos y lo llevan a los camerinos, y antes de que él pueda darse cuenta de lo que está sucediendo, le ponen una peluca, le ponen unos anteojos y le dicen que en el segundo acto él va a representar el papel del actor que había visto antes y que se llama John Howell en la pieza. «Usted será John Howell». Él quiere protestar y preguntar qué clase de broma estúpida es esa, pero se da cuenta en el momento de que hay una amenaza latente, de que si él se resiste puede pasarle algo muy grave, pueden matarlo. Antes de darse cuenta de nada escucha que le dicen «salga a escena, improvise, haga lo que quiera, el juego es así», y lo empujan y él se encuentra ante el público... No les voy a contar el final del cuento, que es fantástico, pero sí lo que sucedió después”: cit. en: «El sentimiento de lo fantástico».

⁴⁶ Aridjis (2005), *op. cit.*, p. 33.

lofrío que su arte producía”⁴⁷. Ya que “[n]o sólo se pretendía que el espectáculo fuera una exposición de las fantasías de sus contemporáneos, sino que también iba dirigido a la fascinación milenaria del hombre por lo oculto”⁴⁸.

Observando desde este ángulo: ¿qué es lo que hace Cortázar en la conferencia? Cuenta al público su vivencia. Ve directamente sus rostros. En ese momento el arte de su texto rebasa el cuento, él mismo lo pone en escena. Al igual que a Howell, Cortázar obliga al público a ingresar en su obra y ser parte de ésta. Y así como los espectadores veían la recreación dramática de Robertson de la Monja sangrante⁴⁹, el público ve en la recreación de John Howell a

un personaje que provoca escalofrío y compasión. [...] ejemplo de una buena transición de una representación textual a una física [por la adaptación del] espacio y el tiempo literarios a una experiencia de la “vida real”⁵⁰.

Por otro lado, en su escrito «Del sentimiento de lo fantástico» Cortázar nos cuenta cómo solía encontrar monedas en la calle durante sus paseos con la tía Enriqueta, monedas que él mismo confiesa haber robado de su casa. De acuerdo a su versión las dejaba caer cuando su tía miraba una vidriera y luego demandaba su derecho a comprar caramelos. Nos dice que a ella le era muy familiar lo fantástico, pues “jamás encontraba insólita esa repetición demasiado frecuente y hasta compartía la excitación del hallazgo y algún caramelo”⁵¹. Señalo lo anterior ya que en su estudio Aridjis muestra el mecanismo de los trucos de Robertson y Robert-Houdin a través de sus autobiografías⁵². En el caso de Cortázar no es precisamente una autobiografía, pero es él mismo quien lo cuenta.

Indispensable es destacar que al margen de los “mecanismos” empleados lo que interesa es el resultado final. «Instrucciones para John Howell» trata de una puesta en escena, la carta (de Howell) menciona una puesta en escena, cuando Cortázar lo narra a su público se convierte en una puesta en escena. Ahora mismo es una puesta en escena. En este sentido, los surrea-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁹ De la novela de Matthew G. Lewis *The Monk* (1796) sale el espectro de la Monja sangrante que aparece en el espectáculo de Robertson.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 97-98.

⁵¹ Cortázar, Julio: «Del sentimiento de lo fantástico», en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 2005, p. 70.

⁵² *Ibid.*, p. 42.

listas demostraron mejor que nadie que la magia y la poesía son la puesta en escena de nuestra vida inconsciente⁵³. Motivo para aceptar la hipótesis cortazariana de los puntos vélicos⁵⁴ y de asentir con él cuando afirma:

No es difícil irlos encontrando y hasta provocando, pero una condición es necesaria: hacerse una idea muy especial de las heterogeneidades admisibles en la convergencia, no tener miedo del encuentro fortuito (que no lo será) de un paraguas con una máquina de coser⁵⁵.

Coincido con Aridjis en que nosotros creamos mundos fantásticos que no necesariamente existen más allá de nuestra imaginación. Muestra de que la fantasmagoría de Robertson adoptaba una propuesta similar, al reconocer que nuestra respuesta a los hechos de la vida real ofrece material fantástico suficiente para deshacernos de la necesidad de inventar nuevos espectros⁵⁶.

Por último, no deja de sorprender el arte con el que Cortázar funde los planos que coexisten en la obra, pues el desarrollo narrativo se nos aparece veraz; más aún, los hechos narrados con todos los recursos estilísticos que se quiera, se ciñen a "la verdad". Luego, de ese entramado veraz surge y convive su correlato fantástico. Esta vez no imagina al lector sentado en su sillón de terciopelo verde, va más allá porque lo mira de frente y lo hace participar en su obra. Aunque, como asegura Rice (el protagonista de «Instrucciones para John Howell»): "Pensándolo después [...] todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso"⁵⁷.

(Exeunt)

VII. CONCLUSIONES

Lo expuesto muestra que aunque la visión de lo fantástico en los relatos mencionados se presenta en fórmulas particulares y los sustratos respectivos son diferentes, cruzan, sin andamiaje aparente, la frontera de la ficción y se concretan en nuestro pla-

⁵³ Aridjis (2005), *op. cit.*, p. 45.

⁵⁴ Cortázar (2005).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁶ Aridjis (2005), *op. cit.*, p. 434.

⁵⁷ Cortázar, Julio: «Instrucciones para John Howell», en: *Los relatos*, vol. 2: *Juegos*. Madrid: Alianza, 2001, p. 195.

no de realidad empírica, proporcionándonos otra manera de explorar la mentalidad de nuestro siglo con el material necesario para hacerlo desde una perspectiva diferente. En otras palabras: la magia se muestra en su auténtica dimensión⁵⁸.

Al final de su estudio Aridjis concluye que la verdadera fantasmagoría reside en el cerebro, especialmente cuando está exaltado. En realidad, “a lo que debemos temer es a la capacidad creadora de la mente humana que, cuando está consciente de su propio contenido, busca continuamente nuevas formas y significados para sus habitantes”⁵⁹. Siguiendo este argumento, el mago, dice Bruno, “debe conceder una viva atención al trabajo de la imaginación ya que constituye la puerta y el acceso principal de las acciones, de las pasiones y de todos los afectos que pueden conmover a un ser viviente”⁶⁰. Establecida la relación quizá podemos estar de acuerdo con él, aunque sepamos que le costó ir a la hoguera creer, entre otras cosas, que la fantasía o la imaginación pueden influir realmente en el objeto.

En conclusión, el relato fantástico se reinventa, deviene más allá de sí mismo, y esto sucede por el encuentro fáctico con la realidad de un tiempo que no lo ha creado pero que lo recibe. De ello se infiere que la obra es movimiento, es palabra no pronunciada aún, es vida soterrada y todo llama a una reacción con la identidad de la época. No creo que exista un nombre para relatos de esta índole. Y creo que poco importa. No es que por ello pierdan dignidad, sencillamente la posibilidad de catalogarlos se esfuma. Como por Arte de Magia. Ya lo dije: tierra de nadie. No pertenece a la obra en sí misma y tampoco al mundo que la recibe. En tal proceso, encuentra su momento de verdad el lugar común que relaciona el Arte del escritor con el Arte del mago. En estos afanes, como manifestación paradigmática de la dimensión expresiva de la literatura, el Arte cobra un papel preponderante en el planteamiento fantástico ya que, de este modo, se ensancha para dilatarse en zonas inexploradas.

⁵⁸ “magia”. DRAE. (Del lat. MAGIA, y este del gr. μαγεία).1. f. Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales. 2. f. Encanto, hechizo o atractivo de alguien o algo. “Magicus”, a, um. Virg. Mágico, lo que es de magia o de los magos o hechiceros. Mágica lingua. Luc. Lengua misteriosa (jeroglíficos), Valbuena (1859), p. 517.

⁵⁹ Aridjis (2005), *op. cit.*, 435.

⁶⁰ Bruno (2007), *op. cit.*, 63.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis: «Tres versiones de Judas», en: *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1998.
- «Magias parciales del Quijote», en: *Otras inquisiciones*, en: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- «Coloquio», en: *Literatura Fantástica*. Madrid: Siruela, 1985.
- Bruno, Giordano: *De la magia. De los vínculos en general*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Carter, James: *Textos apócrifos del nuevo testamento*. Málaga: Sirio, 2006.
- Chloe, Aridjis: *Topografía de lo insólito. La magia y lo fantástico literario en la Francia del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Cortázar, Julio: «Del sentimiento de lo fantástico». *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 2005.
- «Instrucciones para John Howell», en: *Los relatos*, vol. II: *Juegos*, Madrid: Alianza, 2001.
- «El sentimiento de lo fantástico», conferencia dada por Julio Cortázar en la U.C.A.B, <http://www.cortazar.com.ar/cuentos/confel.htm> (consultado 1-X-2011).
- Machen, Arthur: «Los arqueros», en: *El gran dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*. Madrid: Valdemar, 2001.
- Quezada del Río, Javier: *Evangelio de Judas*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Pauwels, Louis/ Bergier, Jacques: *El retorno de los brujos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1968.
- Priani Saisó, Ernesto: *Magia y hermetismo*. Barcelona: Azul Editorial, 1999.
- Rojo, Alberto: «El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica», en: *Notas para un ensayo borgiano*. University of Michigan, http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_06.htm (consultado el 1-X-2011).
- Rossell, Deac/ Heard, Mervyn: *Encyclopaedia of the Magic Lantern*. London: Magic Lantern Society, 2001.
- Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 1999.
- Valbuena, Manuel de: *Diccionario Latín-Español*. París: Librería de la Rosa y Bouret, 1859.
- Yourcenar, Marguerite: «Juegos de espejos y fuegos fatuos», en: *El tiempo, un gran escultor*. Madrid: Alfaguara, 1989.

