R E S U M E N

Disertación: El modo fantástico de representación en dos obras de ficción narrativa: El castillo de Franz Kafka y La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares.

En esta disertación presentamos el análisis de dos obras de ficción narrativa del siglo XX, desde la perspectiva del concepto de lo fantástico.

En primer lugar definimos lo fantástico como un modo de la representación. Desde esta concepción de lo fantástico examinamos sus vínculos con los conceptos literarios de realidad, función referencial, verosimilitud e inverosimilitud.

En segundo lugar analizamos El castillo de Franz Kafka, y La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares, para identificar los recursos o las técnicas que en ambas ficciones originan una atmósfera de irrealidad y de lo fantástico. Para ello examinamos varios aspectos textuales: función narrativa, caracterización, tiempo y modelos literarios en su interrelación con los aspectos de la historia y de la narración propiamente.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL..... iii

CAPÍTULO I CONCEPTO DE LO FANTÁSTICO..... 1

CAPÍTULO II ANÁLISIS DE EL CASTILLO..... 23

Introducción..... 23

Función narrativa..... 26

Procedimientos de caracterización..... 36

Tiempo y espacio..... 46

La imitación de modelos literarios..... 51

CAPÍTULO III ANÁLISIS DE LA INVENCIÓN DE MOREL..... 67

Introducción..... 67

Función narrativa..... 73

Caracterización de personajes..... 91

Tiempo y espacio..... 93

CAPITULO IV CONCLUSIONES..... 100

Lo fantástico como modo de la representación..... 103

NOTAS..... 107

Notas del capítulo I..... 107

Notas del capítulo II..... 112

Notas del capítulo III..... 118

BIBLIOGRAFÍA..... 121

Introducción general

El lector de la literatura de ficción narrativa del siglo XX se enfrenta a un cúmulo de creaciones literarias cuya lectura sacude su imaginación y cuya comprensión e interpretación se le hacen difíciles dado lo complejo, intrincado y desconcertante de los mundos ficticios presentados en ellas. Franz Kafka y Adolfo Bioy Casares son dos escritores de ficciones del siglo XX cuyas obras forman parte de este conjunto de ficciones extrañas.

Franz Kafka nació en Praga, Checoslovaquia, en el año de 1883. Por su genialidad y su originalidad es uno de los autores más estudiados y menos comprendidos de la literatura del siglo XX. A pesar de que su labor literaria se sitúa a principios de siglo, no es sino hasta después de la segunda guerra mundial que adviene a la fama mundial. Sus relatos--novelas, cuentos, parábolas--llegaron a constituir un extraño universo literario que todo el mundo quería y creía conocer, comprender e interpretar. Aún hoy, a pesar de las numerosas y diversas interpretaciones que se han intentado, el universo kafkiano conserva todavía un carácter indescifrable y enigmático. Las obras de Kafka en último término exigen que se busque una interpretación absoluta, que

no puede producirse. El castillo, novela escrita entre 1921 y 1922, es una obra maestra de la incertidumbre, de la oscilación de los significados. El movimiento general de la obra va de la afirmación a la duda, de la certeza a la ambigüedad, de la unidad del sentido a la multiplicidad y de lo conocido a lo inexplicable. Su lectura produce la impresión o sensación de hallarse ante un mundo incomprensible, un mundo que no puede concretarse ni convertirse a esquemas de conocimiento comunes.

Adolfo Bioy Casares nació en Argentina, en el año 1914. Junto a Jorge Luis Borges, de quien desde los años 30 fue amigo íntimo y estrecho colaborador, ha inventado mundos fabulosos y ficciones tan intelectuales como extrañas. En el año 1940 publica La invención de Morel, en muchos respectos su obra maestra. En ella se conjuga la forma expresiva que define su estilo literario: realidad e irrealidad, fantasías científicas, la coexistencia de lo real y de lo fantástico en ingeniosos y perfectos argumentos. Con razón sus relatos han sido catalogados como invenciones razonadas y como mundos construidos de conformidad con leyes precisas y lógicas.

Dada a la tarea de concretizar el estudio de El castillo y de La invención de Morel en su carácter de ficciones extrañas, desconcertantes y de probada dificultad en su interpretación, percibí la necesidad de poner a las dos obras a la luz de un concepto que pudiera proveer una base teórica para un análisis desde la perspectiva de su extrañeza.

Seleccioné el concepto de "lo fantástico" porque, a mi juicio, cumplía esta función. Este término agrupa e integra todas aquellas obras literarias cuyas formas, en cada época y en cada momento literario y cultural, constituyen una ruptura con los elementos que hacen de la obra de ficción un reflejo de la realidad reconocible para el lector. Tales obras de ficción son fantásticas no en oposición a la realidad, sino en oposición al efecto o ilusión de la realidad y de veracidad que desde tiempos antiguos se ha exigido de la ficción literaria. Su carácter fantástico se define primordialmente en relación con la costumbre y la convención. De allí que tales obras le parezcan al lector, en primer lugar, ficciones extrañas.

Este es el tema que ocupó mi investigación y que presento a continuación en la forma de una disertación que cumpla con el requisito para la obtención del grado de Maestría en Literatura Comparada. En primer lugar, establezco una definición de lo fantástico como un modo de la representación en el cual lo inverosímil adquiere presencia y realidad en el mundo ficticio representado. En segundo lugar, examino, en las dos obras seleccionadas, los aspectos esenciales de la ficción narrativa--narración, texto e historia--para identificar los procedimientos que engendran, en cada texto, un mundo ficticio fantástico. Los factores textuales que consideramos son la focalización, la caracterización y el tiempo. Estos se analizan en su interrelación con los aspectos de la narración y de la historia.

Espero, con fe en Dios, que esta disertación no sólo satisfaga los requisitos académicos, sino que tambien logre llevar luz sobre las obras estudiadas que ayude a su comprensión e interpretación, y que despierte inquietudes en torno al tema de la literatura fantástica.

Capítulo I

Concepto de lo fantástico

Ninguna obra literaria nace en el vacío. Todo autor se nutre, al crear, de unas propiedades que manifiestan otros textos y que muchas veces son constantes en la historia de la literatura. Esto es así porque la obra literaria es creada por un ser humano que se mueve dentro de una sociedad, marcado por toda una tradición literaria y junto a otros, de intereses y preocupaciones similares a las suyas. En esta condición social e histórica del individuo, que en cierta medida lo sujeta a unas constantes literarias, históricas y sociales, es que se fundamentan las diferentes variedades de la literatura, agrupadas por el criterio de propiedades compartidas.

Todo estudio crítico y valorativo de una obra literaria implica, pues, una referencia obligada a esas propiedades generales, y a la vez implica una búsqueda de aquellos elementos particulares de la obra que transforman esas propiedades generales.

La clasificación de obras en géneros, en tipos, la búsqueda de propiedades afines se legitima por nuestra naturaleza social e histórica, que nos impulsa a crear y

mantener una cultura, y por ende, a conocer y a mantener una tradición literaria.

La literatura fantástica constituye una de las variedades de la literatura de mayor extensión espacial y temporal, por cuanto se ha cultivado en ambos hemisferios desde que el mundo es mundo, y sin embargo, es sólo recientemente que se ha desarrollado un movimiento sistemático en la crítica literaria para su estudio y clasificación. La literatura crítica ha dedicado sus esfuerzos principalmente a delimitar el rasgo o las propiedades diferenciadoras que definen y califican lo fantástico.

Algunos críticos han propuesto la experiencia propia y particular del lector frente a la obra como el factor que determina lo fantástico. En Au couer du fantastique, Roger Caillois dice: "Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana"[1], y propone "como piedra de toque de lo fantástico" la "impresión de extrañeza irreductible."[2] También para H. P. Lovecraft lo fantástico se define por la experiencia del lector. En palabras de Lovecraft: "Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, de presencia de mundos y potencias insólitos."[3] Para Louis Vax: "El arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real."[4]

Las definiciones propuestas por estos autores adscriben al relato fantástico una relación de dependencia con cada

lector individual. Una narración es fantástica en la medida en que cada lector pueda percibir la historia narrada como real, y a la misma vez pueda percibir un suceso o elemento que, al alterar los cánones de esa realidad, le produzca una sensación de miedo y terror.

Proponen, además, una forma determinada de lo fantástico, que garantizaría que se produjera este efecto en el lector:

> Para expresar lo fantástico, la narración constituye seguramente el género literario más adecuado, ya sea en forma de cuento, obra teatral o cinematográfica. En primer lugar, nos encontramos en nuestro mundo claro y sólido, donde nos sentimos seguros. Sobreviene entonces un suceso extraño, aterrador, inexplicable y experimentamos el particular estremecimiento que provoca todo conflicto entre lo real y lo posible.[5]

La sucesión de eventos debe engendrar un conflicto entre lo real, y lo irreal, pero posible. Esto es, en un mundo claro y sólido, totalmente seguro y reconocible para el lector, irrumpe o sobreviene un suceso inadmisible e inexplicable, que provoca el miedo porque amenaza y escandaliza el orden establecido y reconocido. Esta es la forma tradicional del cuento fantástico y está vinculada a una época histórica: los finales del siglo XVIII y el siglo XIX.[6]

De esta fórmula fantástica podemos extraer varios principios, que entendemos pueden repetirse en formas y teorías posteriores.

1- El relato fantástico depende de su verosimilitud.

En otras palabras, depende de que el texto logre persuadir al lector de que refiere o remite a la realidad, tal y como la entiende el lector.

2- En esa realidad a la que remite el texto, debe introducirse un evento o elemento que provenga de la economía de lo irreal (lo no posible o inadmisible como real), de tal manera que produzca una alteración de lo posible y

3- el efecto de irrealidad y extrañeza en el seno de lo real provoque miedo y terror en el lector.

En Introducción a la literatura fantástica Tzvetan Todorov define un texto fantástico como aquel que establece las condiciones textuales necesarias para que la función de lector implícita en el texto vacile entre una explicación natural y una sobrenatural de los acontecimientos sobrenaturales evocados. Esto hace imprescindible que el texto invite al lector implícito o codificado a considerar el mundo de los personajes como un mundo real, de manera que al introducir en ese mundo acontecimientos inexplicables por las leyes reales y naturales, se produzca ambigüedad en cuanto a su explicación. La característica determinante de lo fantástico, su rasgo esencial, es esta vacilación del lector implícito en cuanto al tipo de explicación que debe darle a una serie de acontecimientos inexplicables:

> Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de

> ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.[7]

El hecho de que lo fantástico resida en esta duda o vacilación del lector ante la naturaleza de los hechos o acontecimientos evocados convierte a lo fantástico en un género fronterizo, evanescente, situado en el límite de los géneros maravilloso y extraño.[8] El género de lo extraño consiste en lo sobrenatural explicado naturalmente, el género de lo maravilloso consiste en lo sobrenatural aceptado como tal. Así, cuando una obra aparentemente fantástica (la vacilación está presente) se explica naturalmente, o se acepta lo sobrenatural como algo no problemático, el género fantástico desaparece y se convierte en lo extraño o lo maravilloso. Aquellas obras que mantienen, durante parte de la acción, la vacilación fantástica pero que luego finalizan con una explicación, ya natural, ya maravillosa, son pertenecientes a dos subgéneros: lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso.

Esta teoría sobre el género fantástico mantiene vigentes los tres principios enumerados anteriormente, pero añade dos elementos que modifican los principios dos y tres.

4- Los acontecimientos irreales deben provocar ambigüedad en cuanto a su modo de explicación.

5- Esta ambigüedad debe inscribirse a nivel de la

estructura del texto, a través de un lector codificado.[9]

Para Christine Brooke-Rose la teoría de Todorov sobre la ambigüedad como rasgo determinante de lo fantástico presenta varias debilidades.[10] Primero, la dificultad, en términos prácticos (no teoréticos), de decidir la ubicación de algunos relatos en los diferentes géneros y subgéneros que categoriza Todorov.[11] Segundo, que la característica fundamental de lo fantástico sea compartida, en cierto sentido, por textos no fantásticos del siglo XX. Esta última similitud surge de dos posibilidades que se plantea Brooke-Rose en relación con la definición de Todorov:

1- Que en lo fantástico puro la ambigüedad necesita del elemento sobrenatural, y, en consecuencia, lo sobrenatural es el elemento básico de la definición.

2- Que existen textos no fantásticos cuya característica fundamental es también la ambigüedad total entre dos interpretaciones, pero en las cuales el suceso a interpretar no es sobrenatural.

La posición que asume Brooke-Rose al respecto es la de considerar los textos del siglo XX que se estructuran a base de la ambigüedad total como formas nuevas de lo extraño.[12]

Por otro lado, el propio Todorov plantea un problema crucial en relación con su teoría de la ambigüedad. Ésta no sirve de modelo para el análisis del relato fantástico del siglo XX porque las condiciones para que surja la ambigüedad

inscrita en el texto no se producen. Según Todorov, el relato fantástico del siglo XX percibe el acontecimiento sobrenatural como natural, lo va adaptando, hasta alejarse totalmente de la percepción del acontecimiento como insólito.[13] Lo fantástico dejó de ser la excepción para convertirse en regla:

> En el campo de lo fantástico, el acontecimiento extraño o sobrenatural era percibido sobre el fondo de lo que se considera normal y natural; la trasgresión de las leyes de la naturaleza nos hacía cobrar una mayor conciencia del hecho. En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo. Encontramos, pues, (invertido) el problema de la literatura fantástica -literatura que postula la existencia de lo real, lo natural, lo normal, para poder luego batirlo en brecha- que Kafka logró superar.[14]

La crítica que se ocupa de las formas fantásticas en la literatura del siglo XX reconoce diferencias fundamentales entre los relatos fantásticos del siglo XIX y el nuevo relato fantástico del siglo XX. Jean-Paul Sartre expone el último estado de la literatura fantástica como un intento de retorno al humanismo.[15] En lo fantástico contemporáneo el único objeto fantástico es el hombre mismo. Se renuncia "à l'exploration des réalites trascendantes"--para Sartre el género fantástico tradicional cumplió la función de manifestar "notre pouvoir humain de transcender l'humain"--y se resigna "à transcrire la condition humaine."[16]

Como para este filósofo lo único que tiene sentido es

lo humano (la naturaleza carece, radicalmente, de significado), lo único que se puede invertir (o dar vuelta al revés) es lo humano. El contenido de la literatura fantástica, para Sartre, es "el mundo al revés", o invertido. La literatura no fantástica representa el mundo al derecho, la fantástica lo invierte. El fin de la literatura fantástica es el de procurarse el hombre una visión de sí mismo y de su mundo que no tenga las limitaciones que tiene su visión normal. Considera que ésta es una visión limitada y "deformada" por los intereses prácticos. Sólo desde un punto de vista más allá del mundo se puede mirar al mundo desde fuera. Sólo un ángel puede ver de veras al hombre. Como en el siglo XX carecemos de verdadera trascendencia--atrás quedaron los mundos artificiales, las hadas, los vampiros, los embrujamientos de la materia--tenemos que fantasear para procurárnosla. Ésta es la función de la última etapa de la literatura fantástica, según Sartre.[17]

Desde este punto de vista las convenciones de la literatura fantástica tradicional pertenecen a una mentalidad históricamente superada. Los límites que se habían establecido entre la realidad (entendiendo como tal la vida humana) y lo fantástico (entendiendo como tal lo irreal o improbable) desaparecen para dejar paso a una simbiosis entre literatura y vida en la cual ambas se hacen fantásticas.

El relato fantástico del siglo XX ha incorporado la inverosimilitud de la existencia humana al texto literario, de tal manera que el lenguaje adopta forzosamente imágenes

irracionales para expresar la verdadera naturaleza humana. Para Jaime Alazraki se trata de "expresar una realidad que por no caber en la cuadrícula causal del orden racional está obligado a expresarse en metáforas que por fuerza adoptan una dimensión fantástica."[18] Tanto el plano realista como el fantástico conviven en la obra literaria y se le otorga validez y verosimilitud a ambos. Sin embargo, las imágenes fantásticas son metáforas que expresan sentidos que se resisten al lenguaje lógico de la comunicación, y por tanto, introducen un nuevo lenguaje o código. Alazraki cita a Umberto Eco, para quien las imágenes fantásticas son "metáforas epistemológicas", pues proponen "un conocimiento de la realidad que por negar las leyes de nuestro conocimiento lógico, se organizan en imágenes intolerables para la razón."[19]

En relación con los principios establecidos anteriormente, el relato fantástico del siglo XX elimina el principio de la verosimilitud del relato (primer principio) y lo sustituye por un mundo textual "invertido", "ilógico" e "irracional", que a través de su inverosimilitud exprese a cabalidad la situación del hombre contemporáneo. En otras palabras, mantiene los elementos de la economía de lo irreal y el efecto de irrealidad y extrañeza, pero no como una ruptura o alteración de lo verosímil, sino como expresión cabal de un mundo referencial, como representación textual de la irrealidad e inverosimilitud de la vida del hombre del siglo XX.

Nos encontramos ante diversos relatos y diversas

teorías sobre éstos, que lejos de agrupar las propiedades del relato fantástico, las dispersan. Sin embargo, podemos identificar el factor que origina esta dispersión, y de alguna manera tratar de utilizarlo en beneficio de una hipótesis sobre lo fantástico que funcione como plataforma de trabajo para el análisis de las obras. Ese factor es la función referencial, concepto crítico y valorativo utilizado frecuentemente para explicar y valorizar un texto. El concepto nace de la idea de que todo texto deriva del mundo, y como tal, hay que volver al mundo para entender su sentido:

> In general, critics explain texts in terms they derive from some aspect of the world: the life of the author, perhaps, or his social environment, or the intellectual and spiritual tradition to which he belongs, or the artistic conventions he uses. The presumption is that if these terms make sense, then the text makes sense. The sense in the text may be richer, more concentrated than any instance of it we can point to in the world; but it is assumed nevertheless to derive from the world by a process of imitation. And it can therefore be referred back to the world; otherwise we should not recognize it as sense.[20]

Hemos visto que en las teorías examinadas hasta el momento lo fantástico siempre se explica por su función referencial, por lo que expresa, o no expresa, de la realidad, del mundo y del ser humano. Y cada teoría varía en relación con la manera en que el crítico entiende y valora el mundo cultural en que surge el relato fantástico. Para los teóricos del relato fantástico del siglo XX la literatura fantástica tradicional

no es referencial porque no expresa el sentido del mundo tal como se entiende en este siglo. Sin embargo, los relatos fantásticos del siglo XIX pretendían ser una transcripción realista del mundo, en el cual insertaban eventos inverosímiles para producir miedo y extrañeza, o eran un medio de expresión de temas e ideas censuradas para esa época. Sartre se refiere despectivamente a la literatura fantástica del género maravilloso (cuentos de hadas) por el hecho de su no referencialidad, de crear artificialmente un mundo que no remite ni dice nada sobre la vida humana, sino que la trasciende. Para Louis Vax las diferencias entre lo fantástico y lo feérico se determinan por la referencialidad:

> En sus dominios la fantasía se explaya libremente. La narración fantástica, por el contrario, se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real. Mientras que lo feérico coloca fuera de la realidad un mundo donde lo imposible y, por lo tanto, el escándalo no existen y lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible.[21]

Podemos distinguir en el manejo del concepto de lo fantástico, entre una literatura referencial (simbólica, alegórica, representativa, realista, no realista) cuyo fin primordial es establecer una relación entre el texto y la realidad, y una literatura no referencial, cuyo fin es la realidad misma del texto, la mera ficción poética.

Eric S. Rabkin, en <u>The Fantastic in Literature</u> define lo fantástico en términos de la contradicción e inversión de

las perspectivas impuestas por las leyes internas que rigen el relato. Estas perspectivas pueden ser las de nuestra época, como pueden corresponder a otra época, o simplemente a las exigencias del propio texto como hecho literario o en su carácter de artificio verbal. Lo esencial es que esta contradicción de perspectivas ocurra a nivel intra-textual, que sea una exigencia del propio texto, y no una manera de remitir a la realidad extra-textual.

De la misma manera Jorge Luis Borges elabora su poética a partir de la concepción del arte narrativo como artificio. La literatura realista es tan "convencional", "artificial" y "ficticia" como la literatura fantástica, y la literatura fantástica quizás expresa "una visión más honda y compleja de la realidad" que las "observaciones superficiales o pedestres del realismo."[22]

El estudio de lo fantástico plantea, por un lado, el problema de la forma literaria, del hecho o acto literario como artificio verbal, y por otro lado, el problema de su función referencial.[23]

En la medida en que el teórico o crítico literario logre integrar ambos elementos, se pueden encontrar factores en común que permitan establecer una teoría que abarque los diversos tipos de lo fantástico.

En primer lugar debemos considerar el hecho de que la literatura del siglo XX se ha devuelto a sí misma su condición esencial de invención, de fantasía, y ha dejado atrás la noción decimonónica de que la literatura debe

coincidir con la realidad, y de que es sólo un medio de expresión de realidades externas al texto.[24]

La ficción narrativa es el relato de hechos ficticios estructurados en un conjunto cohesivo. El relato es ficticio porque su narración de hechos no es histórica, en tanto que no los relata como eventos irrepetibles, ya dados en un tiempo y espacio determinados.

Pertenece al orden de la poesía, de lo universal, de los hechos tal y como podrían ser u ocurrir. Se asemeja a la historia en que presenta lo universal a través de lo particular, haciéndolo aparecer como eventos y personajes específicos, en un tiempo y espacio dados.

Las dos actividades básicas que se conjugan en la creación de una obra de ficción son:

1- Hablar sobre nosotros, decir sobre la vida, sobre el mundo al que pertenecemos y estamos sujetos en tiempo y espacio.

2- Crear un cosmos narrativo real, no en el sentido de imitación o reflejo de la realidad, sino como valor independiente, como universo particular y específico que se designa y se significa a sí mismo.

El medio a través del cual se crea el relato de ficción es el lenguaje. El lenguaje es, también, el sistema de signos que empleamos para designar la realidad y para decir la significación de los objetos reales. Esta doble función del lenguaje conduce al error habitual de hablar sobre el relato en términos de "hechos" o "eventos" reales, como

queriendo decir que refieren a la realidad, ignorando la referencialidad del discurso literario a sí propio.

Por la misma razón se incurre en el error de considerar a ciertos eventos de la ficción literaria como "hechos falsos" o "hechos imaginarios" cuando no refieren o reflejan a la realidad exterior al texto. Desde este punto de vista la referencialidad de la ficción narrativa parece determinar la verdad o la falsedad del hecho narrado.

El problema surge cuando se emiten juicios valorativos a partir de la confusión mencionada, y la literatura no referencial, en oposición a la referencial, tiende a verse como una exposición de eventos falsos e irreales. La literatura no referencial adquiere, por así decir, una aureola de falsedad, de arbitrariedad, de obra que no comunica nada sobre la vida humana, y que por carecer del modo de referencia más familiar en la vida cotidiana, carecería, por eso, de auténtico valor artístico. De allí que, durante siglos, este tipo de narraciones, entre las que se encuentra el relato fantástico, hayan sido consideradas como sub-literatura, como narraciones de categoría inferior o como formas de evasión de la realidad.

En esencia el arte narrativo es ficción, y ninguna convención literaria o tendencia artística puede reclamar para sí la coincidencia con la realidad. Desde su concepción como acto verbal y hecho ficticio el arte narrativo reclama para sí su propia realidad, su propia referencialidad, y su estudio y valoración desde este ámbito

esencial a su naturaleza. La confusión originada por la doble función del lenguaje ha provocado que el lenguaje literario haya perdido su razón de ser: decir sobre sí mismo, sobre su propia realidad como obra.

Hablar sobre nosotros, expresarnos artísticamente sobre nuestra vida, es la segunda actividad presente en el acto de creación literaria. No es una actividad esencial, pero sí es de importancia primordial, y su acción determina la creación del mundo narrativo. Significa que a través del mundo creado podemos decir sobre la realidad, podemos significarla, comentarla, etc. El resultado dependerá del autor y su perspectiva del mundo, de las preocupaciones y motivaciones que guían su obra, y la manera como su época, su momento cultural, observa, explica y significa la realidad. De igual manera, dependerá del lector y su perspectiva sobre el mundo, a la hora de hacer su lectura crítica y valorativa.

Debido a que la obra de ficción tiene su propia realidad, debido a que el lenguaje literario se significa a sí mismo, y de esta significación surge la realidad de la ficción, se hace necesario un efecto literario para persuadir al lector de que esa realidad del texto se deriva de la realidad externa o de alguna manera remite a ella. La verosimilitud es el efecto o ilusión literaria de fidelidad objetiva y absoluta a la realidad que se logra a través de procedimientos retóricos. A la luz de este concepto debe examinarse toda obra literaria, movimiento o

tendencia artística que reclame la relación del texto con la realidad externa.

Lo verosímil tiene varios sentidos.[25] El primer sentido es el de "conforme a la realidad". Se refiere al modo ingenuo de considerar el discurso literario como el lenguaje que designa y dice la significación de la realidad. El segundo sentido es el que establece la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública (lo que la mayoría de la gente cree que es lo real). El tercer sentido es el que establece la relación del texto con su género: cada género tiene sus exigencias particulares de verosimilitud. El cuarto sentido es el de máscara para disfrazar las leyes del texto, de tal manera que el lector las tome por la realidad. Todorov propone dos niveles esenciales de lo verosímil: "lo verosímil como ley discursiva, absoluta e inevitable", donde las exigencias internas del relato restringen la libertad, en obediencia a su propia economía y a su pertenencia a un cierto modelo de escritura y a un género; "lo verosímil como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente."[26] Lo verosímil es "reducción de lo posible", "una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales." Y es censura porque sólo permite como posibles reales aquellos que están autorizados por las convenciones y cánones artísticos vigentes en un momento cultural determinado.[27]

Los conceptos de "lo realista" y de "lo fantástico"

deben ser entendidos como modos de la representación, o maneras cómo el texto se hace realidad en virtud de sus leyes internas, cómo el texto se actualiza y se hace presente en su carácter interno y esencial de realidad, y en su relación con la realidad externa al texto.

Ambos modos han coexistido en la literatura desde que el mundo es mundo, y sus formas y funciones han variado a lo largo de siglos, en consonancia con los cambios culturales y las ideas aceptables en cada época.

El modo realista se origina en una actividad necesaria e inherente al hombre: la necesidad de expresarse artísticamente sobre las realidades familiares del mundo vivido, tratando de ellas de una manera reconocible para todos los que pertenecen a ese mundo. Por modo realista entenderemos aquí, en su sentido amplio y general, la representación ficticia de la realidad, a través de procedimientos que estructuren el texto de la manera más fiel a los esquemas comunes de ese concepto. Y la realidad, como hemos mencionado anteriormente, se compone de nosotros y lo que está a nuestro alrededor--que llamamos el mundo--y de las actividades que realizamos--que llamamos nuestra vida--y toma cuerpo y se nutre de las diversas maneras de vivir y de entender el mundo.

La finalidad o función del relato realista es aproximarse a la realidad, dar la impresión, o persuadir al lector de que lo que se dice remite a la realidad. En el relato realista el texto propone lo verosímil como la realidad del relato. Del lector se espera que pueda percibir el efecto

o ilusión de fidelidad a la realidad que surge de las leyes internas del texto.

El realismo artístico obtiene su significación a través de la tendencia conservadora del autor, que se mantiene dentro de los límites de verosimilitud impuestos por su tradición artística, y desde allí reclama fidelidad a la realidad; y por el lector conservador, que reconoce como hechos realistas de ficción a aquellos que no contradicen al pensamiento y a los hábitos artísticos vigentes. En la medida en que se modifican las maneras de entender la realidad, los procedimientos para crear la verosimilitud cambian, y surgen nuevas escuelas que proclaman sus nuevas formas y funciones como las más cercanas a la realidad. En su momento cada movimiento o tendencia artística ha reclamado mayor verosimilitud que la anterior. Al respecto dice R. Jakobson:

> Los clásicos, los sentimentalistas, en parte los románticos, aún los realistas del siglo XIX, en gran medida los decadentes, y finalmente los futuristas, los expresionistas, etc., afirman con insistencia que la fidelidad a la realidad, el máximo de verosimilitud, en una palabra: el realismo, era el principio fundamental de su programa estético.[28]

El modo fantástico es tan viejo como la necesidad del hombre de dar libre vuelo a su imaginación con el fin de expresar artísticamente lo extraño del mundo y para hacer extraño al mundo.[29] En el relato fantástico el texto

propone lo inverosímil como la realidad del relato. Lo inverosímil es el efecto literario que surge por la ruptura o ausencia de la ilusión que supone la verosimilitud del relato. Implica, por un lado, una tendencia artística que propone en el texto la ruptura o ausencia de las restricciones impuestas por la verosimilitud, para reconocer o inventar otras posibilidades. Por otro lado, la captación del sentido del relato fantástico requiere un proceso de integración a partir de los siguientes principios:

1- El reconocimiento del carácter de ficción y de artificio verbal del relato, y como tal, la aceptación y búsqueda de su propia realidad.

2- El reconocimiento, a partir del texto, de la ruptura o ausencia de los cánones que componen la verosimilitud del relato, para dar paso a:

3- La presencia o actualización textual de los posibles inverosímiles, o sea, la aceptación de lo inverosímil como la realidad del texto, o como parte de la realidad del texto.

Por el mero hecho de constituirse como realidad en virtud de la ruptura o ausencia de lo verosímil, el texto fantástico se convierte en un comentario sobre la realidad externa al texto. Dice Eric S. Rabkin: "The fantastic gives us the chance to try out new, "unrealistic" possibilities, and thus, perhaps, change seen reality."[30]

Desde este concepto de lo fantástico se justifica incluir en él a los relatos del género maravilloso, puesto

que a través del texto, por ausencia de lo verosímil, hacen real a un mundo irreal. En una disertación presentada en la Universidad de Puerto Rico, Luis Vizoso reconoce la referencialidad como uno de los problemas centrales de la literatura fantástica y de las demás literaturas asociadas a ella, tales como el "fantasy", lo maravilloso, la ciencia-ficción, etc. Dice lo siguiente:

> Uno de los problemas centrales en la ciencia ficción y en el "fantasy" es, pues, el de su referencialidad; o por decirlo de otra manera, la relación existente entre el mundo representado en la novela y el exterior a ella. Ahora bien, de todo lo expuesto en este capítulo puede deducirse que este problema no es privativo de ninguna de estas dos literaturas. De un modo más o menos explícito, y planteado de diferentes maneras, este era también el problema subyacente en las demás literaturas consideradas...[31]

Cuando Todorov se refiere al género maravilloso como "lo sobrenatural aceptado", se refiere, precisamente, a la aceptación por parte del lector de un mundo ficticio totalmente inverosímil. Lo mismo sucede con el "Fantasy" contemporáneo. En las ficciones fantásticas de tendencia realista, lo inverosímil se inscribe en el texto al nivel de los eventos verosímiles. La "ciencia ficción", "lo extraño", y "lo fantástico del siglo XX", son formas del modo fantástico porque hacen representable como realidad uno o más de los posibles inverosímiles, a través de la alteración de los posibles verosímiles.

El reconocimiento de los cánones que conforman la verosimilitud de un texto requiere un proceso mediante el cual el

lector integra los diversos elementos conforme a modelos familiares. Este proceso ha sido llamado "naturalización":

> The assimilation of the text to déjà-vue models is called "naturalization" by Culler: "to naturalize a text is to bring it into relation with a type of discourse or model which is already, in some sense, natural and legible."[32]

Estos modelos familiares han sido llamados de diversas maneras: "codes" por Roland Barthes, "frames of reference" por Benjamin Hrushovski, "intertextual frames" por Umberto Eco y "frames" por Menakhem Perry.

Pueden derivarse de la realidad:

> Reality models help naturalize elements by reference to some concept (or structure) which governs our perception of the world. Such models of coherence can be so familiar that they seem natural and are hardly grasped as models.[33]

A esta categoría pertenecen conceptos tales como la cronología, la causalidad, la contigüidad espacial, los sistemas de valores culturales, generalizaciones tradicionales en la sociedad, etc.

Pueden derivarse de la literatura:

> Unlike reality models, literature models do not involve a mediation through some concept of the world. Rather they make elements intelligible by reference to specifically literary exigencies or institutions.[34]

A esta categoría pertenecen las exigencias que impone la pertenencia a un género, a ciertos modelos de escritura, movimientos, tendencias, etc.

Lo fantástico como modo de la representación se nutre de la ruptura con los diversos modelos familiares derivados de la realidad y de la literatura. En la medida en que un texto manifiesta la ruptura con los marcos de referencia o los códigos establecidos y produce el efecto de irrealidad y de inverosimilitud entramos al terreno de lo fantástico.

El empeño que en los últimos años ha desarrollado la crítica literaria por conocer la significación de lo fantástico y por descubrir sus rasgos característicos tiene su origen en el hecho de que los escritores de ficción del siglo XX han devuelto a la literatura de ficción su carácter esencial de invención y fantasía. Las formas expresivas de la literatura de nuestro siglo mantienen la tendencia a expresarse desde una perspectiva que adquiere dimensiones fantásticas.

Autores como Franz Kafka y Adolfo Bioy Casares abren sus mundos de ficción hacia este modo de expresión artística desde la cual la realidad del relato se abre a perspectivas desconocidas. Sin pretender agotar el análisis de obras de ficción que por su riqueza aceptan lecturas desde diversos ángulos, presentamos, a continuación, el estudio de <u>El castillo</u> de Franz Kafka, y de <u>La invención de Morel</u> de Adolfo Bioy Casares desde la perspectiva de lo fantástico.[35]

Capítulo II

Análisis de El castillo

Introducción

La obra artística de Franz Kafka ha sido objeto de múltiples interpretaciones, a través de disciplinas científicas y de corrientes de pensamiento tales como el sicoanálisis, la teología, el marxismo, el existencialismo, la sociología, etc. Esta manera de aproximarse a la literatura de Kafka es producto de la crítica literaria que estudia las obras primordialmente desde el punto de vista de su relación o vínculo con la realidad. Algunos críticos literarios han optado por buscar otros caminos o maneras de llegar a una comprensión cabal y acertada de este universo literario de tanta riqueza y complejidad. Martin Walser propone el estudio de la forma como el único camino capaz de "salvaguardar a Kafka y defenderlo de sus intérpretes", que "abusaban en exceso de Kafka para elaborar toda suerte de teorías."[1] Shimon Sandbank observa que "...little has been due to clarify the nature of its more concrete forms."[2] Y Anthony Thorlby, en su búsqueda de "...other kinds of reading and understanding...", llega a la conclusión de que "Kafka's writing, then, relates to itself in an unusually

absolute sense..."[3] y añade posteriormente: "As it is, his texts remains curiously inviolable, as uncompromisingly withdrawn from real life as Kafka felt himself to be..."[4]

Como introducción a su estudio Descripción de una forma, Martin Walser analiza la planificación sistemática de la formación poética en Kafka, y la importancia de este factor biográfico para entender su obra poética y para determinar el punto de vista que debe prevalecer en su estudio. Kafka planificó su formación como poeta y esto ha quedado evidenciado en sus diarios y cartas. Trabajó "con gran empeño de conciencia y voluntad, en el perfeccionamiento de esta personalidad poética."[5] Para ello tuvo que optar por destruir su personalidad biográfico-burguesa, fue cruel con su familia, con su profesión, con su ambiente, y consigo mismo. Su vida consistió en una restricción y destrucción de su existencia, para asegurar la soledad, crear el punto de vista para "la observación" y llegar a la autorrealización.[6]

Su personalidad poética--separada de su existencia--tiene por meta el reconocer "cómo todo puede ser dicho, cómo para todas las ocurrencias, aún para las más extrañas, hay un gran fuego preparado en el cual perecen y resucitan."[7] Esta personalidad poética es la que funda la forma. Esta "facultad de formación autónoma" conduce a la "invención del arte de la invención", y cita a Novalis: "Si, como tenemos una lógica, tuvieramos también una fantástica, estaría inventado el arte de la invención..."[8]

Kafka concebía su arte narrativo como plasmación de ese "mundo tremendo" que lleva "en la cabeza." Su preocupación constante era el lenguaje ordinario y su dependencia de las significaciones impuestas por la realidad externa que designa: "...puesto que sobre el discurso (hablado) actúan de continuo miles de exterioridades y miles de coacciones externas."[9] Su forma póetica inventó un mundo, a través de su lenguaje literario y escrito, que dio nueva vida y nueva significación a las palabras, desvinculándolas de su uso ordinario:

> Cuando digo algo pierde de inmediato y de forma definitiva su importancia; cuando lo anoto, también la pierde siempre, pero en ocasiones gana una nueva.[10]
>
> Cuando comienzo a escribir después de algún tiempo de inactividad, agarro las palabras como si vinieran del aire vacío."[11]

Concibió, y trabajó arduamente para lograrlo, su arte poética como invención, como artificio verbal, a través del cual expresar el inmenso mundo que observaba y que se transformaba en su mente poética. Ese mundo se hace realidad en ausencia de los usos ordinarios del lenguaje, y de la significación ordinaria atribuida a las palabras. Kafka tenía una manera muy particular de observar el mundo y de captar aspectos inusitados de los objetos conocidos, cuyo carácter damos por comprendido y obvio. Dice Eduardo Mallea sobre el mundo de Franz Kafka:

> Su sentido de las cosas naturales era tan profundo, cambiante y rico que le proporcionaba un sentido extraordinario de lo sobrenatural. Para él una piedra abandonada en un camino no era una piedra abandonada en un camino, ni un antiguo castillo una mera cosa arquitectónica, ni un animal un simple ente desprovisto de espíritu; todos esos eran para él elementos portadores de genuinos e intercomunicados mensajes y se agitaban arrastrados en un movimiento misterioso por la misma fuerza fatal.[12]

Para hacer realidad su mundo, Kafka tiene que inventar su lenguaje, su código o sistema de signos para referir y significar su creación. Esa nueva realidad designada por sus propias leyes y ritmos se pierde cuando se analiza fuera de su propia significación, fuera de su propio lenguaje referencial, y a la luz de disciplinas y corrientes de pensamiento ajenas a la literatura misma.

El castillo es pura ficción literaria, puesto que no refleja o representa una realidad externa al texto. Su realidad nace de sus propias leyes, de su propia referencialidad. Su estudio debe comenzar por el análisis de los procedimientos o artificios mediante los cuales organiza su ficción, y da forma y coherencia a su universo narrativo.

Función narrativa

La función narrativa en El castillo se realiza a través de dos voces narrativas que están en una relación de jerarquía, y mediante una perspectiva múltiple.[13] Esto significa que la historia se presenta a través de varios focalizadores,

y se verbaliza a través de dos agentes o voces narrativas, una en posición subordinada a la otra.

La primera voz narrativa corresponde a un narrador impersonal e indefinido, que narra la historia desde dos perspectivas diferentes. La primera perspectiva corresponde a un focalizador que podemos identificar como el personaje K., que protagoniza los eventos narrados. La segunda perspectiva corresponde a un agente focalizador no identificable, impersonal e indefinido, que narra desde una perspectiva externa a los sucesos. Al ocurrir el cambio de perspectiva, K. pasa de personaje focalizador a objeto focalizado, y la voz narrativa va de una perspectiva interna a una perspectiva externa. Estas perspectivas se suceden una a la otra, y por lo general, es difícil que el lector pueda separarlas e identificarlas. Casi todo el tiempo prevalece la perspectiva de K., con interrupciones ocasionales del agente focalizador externo, que se descubre al lector a través de descripciones y comentarios fuera del foco del protagonista.

La segunda voz narrativa es colectiva en el sentido de que corresponde a las voces de los diferentes personajes que narran a K. sucesos acaecidos en la aldea en el pasado, o que conversan sobre situaciones del presente. Esta voz narrativa tiene una posición subordinada relativamente a la primera, pues surge con los eventos que la primera voz narra, y tiene unas funciones específicas en conexión con ella. Se expresa a través de las conversaciones de varios miembros de la aldea con K., y adopta provisoriamente la

perspectiva del personaje que lleva la voz dominante en cada conversación.

Esta diversidad de perspectivas y de voces narrativas define la forma narrativa, que se caracteriza por las perspectivas evanescentes y por la ausencia total de una voz narrativa autoritaria y normativa. Esta situación narrativa determina en parte el surgimiento de lo fantástico en El castillo. A continuación analizaremos los elementos y las funciones que definen y caracterizan a cada una de estas perspectivas, para ver cómo contribuyen a originar lo fantástico.

En Descripción de una forma, Martin Walser identifica los dos elementos que definen la perspectiva del protagonista: las circunstancias físico-espaciales en que se desenvuelve, y su condición de extranjero.[14]

Las circunstancias físicas en que Kafka coloca a su protagonista restringen su foco de visión, mediante la intervención de diversos factores físicos que le impiden ver con claridad. Estos factores son: la distancia, las tinieblas, la semioscuridad, el vapor, el crepúsculo, etc. K. nunca logra tener una visión plena, y en la misma situación se encuentra el lector, pues depende enteramente de la interpretación que K. hace de cosas que éste apenas logra ver. Esto es así debido a la carencia de un narrador impersonal de tipo omnisciente que pueda, con voz autoritaria, decirnos más de lo que el héroe ve y comprende. Martin Walser menciona varios ejemplos de esta situación:

la neblina y las tinieblas que rodean el castillo a la llegada de K. a la aldea , y la choza de los campesinos donde el humo convierte la media luz en tinieblas, entre otras. Al respecto dice Walser:

> Un narrador omnisciente capaz de descubrir el mundo en forma exhaustiva, ya que no está atado a ninguna posición fija, ya que puede penetrar tan de cerca que lo ve todo con nitidez, no está obligado a interpretar las cosas. Kafka, empero, vigila temerosamente el hecho de que los K. permanezcan en ese crepúsculo.[15]

Según Walser la narración de los eventos desde la perspectiva impuesta por el modo de narrar de K. no transmite una representación adecuada de los mismos, no brinda una descripción objetiva, ni manifiesta la realidad de lo observado. Todo se le convierte a K. en motivo de reflexión, y lo que se ve y se narra son estas impresiones y reflexiones de K. ante el mundo que se presenta a medias ante sus ojos. Ya aquí estamos en un terreno propicio para que surja lo fantástico, puesto que la narración que se ocupa sobre todo de impresiones refleja o refracta un mundo de contornos, de líneas y detalles distorsionados.

Martin Walser señala, además, que la narración exhibe un proceso de transformación radical de la expresión, en el cual las reflexiones, paulatinamente, se independizan de su causa, hasta convertirse en hechos absolutos. Menciona como ejemplo las observaciones de K. en la galería del mesón

señorial, donde se relatan sus impresiones como hechos absolutos.[16]

> What he particularly liked was this servant´s inexorability. In his struggle with these stubborn little rooms--to K. it often seemed to be a struggle with the rooms, since he scarcely ever caught a glimpse of the occupants--the servant never gave up. His strength did sometimes fail--whose strength would not have failed?--but he soon recovered, slipped down from the little cart, and, holding himself straight, clenching his teeth, returned to the attack against the door that had to be conquered. And it would happen that he would be beaten back twice or three times.... (pp. 360-361)

Podemos mencionar otros ejemplos: las descripciones distorsionadas de los aldeanos, la presentación del camino hacia el castillo, las descripciones del castillo, de la lucha contra los papeles en la choza del alcalde, etc.

En esta perspectiva del protagonista la focalización es interna en relación con la historia narrada. Sin embargo, lo focalizado--el objeto que se percibe--se mira externamente. Esto, por las circunstancias físicas y espaciales que hemos mencionado anteriormente, y además, por la condición de extranjero de K., que es ubicado en una comunidad cuyas normas, leyes y hábitos culturales desconoce.[17] Por ello, la expresión verbal de la voz narrativa se caracteriza por el modo subjuntivo, por la oración o estilo indirecto, y por el uso múltiple de adverbios de sospecha. La información se manifiesta tal como se recibe y se concibe: de manera incierta y sospechosa. La voz narrativa pone de manifiesto, para el lector,

a un narrador no confiable, cuya información carece de toda garantía de veracidad, y que, más bien lleva a dudar de la exactitud de lo narrado.

La segunda perspectiva, que corresponde al agente focalizador no identificado, es una perspectiva impersonal y objetiva, aunque no es la de un narrador omnisciente. Se trata de una perspectiva ocasional, que se descubre en descripciones y comentarios fuera del foco del protagonista. Desde esta perspectiva más amplia, la voz narrativa describe, desde un ángulo externo, eventos en que participa K., como por ejemplo, sus actividades sexuales.[18] Interviene además, para hacer breves comentarios sobre Barnabás, los ayudantes, y otros personajes.[19] No tiene una posición dominante o muy relevante en el relato, y tiende a confundirse con la perspectiva del protagonista. Para Martin Walser estas intromisiones constituyen "infracciones" o "descuidos" que no señalan hacia un principio de expresión diferente al de la congruencia entre autor y protagonista, tesis que sostiene en Descripción de una forma.[20] En nuestro estudio la tesis sostiene la presencia de esta perspectiva, subrayando el hecho de que, a pesar de ser más amplia que la del protagonista, tampoco ofrece información categórica al lector, llegando incluso a manifestar desconocimiento de las motivaciones de K.

La segunda voz narrativa, que es la voz colectiva subordinada, que se expresa a través de las conversaciones con K., tiene una función paradójica en relación con la primera voz narrativa. Como toda narración dentro de otra

narración, ejerce una función explicativa (v. gr., la exposición, por parte de Olga, de los eventos pasados ocurridos a su familia, para explicar su condición en el presente); y una función temática (v. gr., al establecer relaciones de analogía con la situación de K., con Frieda, o como espejo de la narración principal, al reflejar factores o elementos contenidos en ésta). Sin embargo, estas funciones no cumplen el propósito de aclarar la narración principal. Las explicaciones están tan matizadas de opiniones, interpretaciones, tradiciones y costumbres, que ni K., ni el lector, pueden aprovecharlas para salir de sus dudas. Lejos de aclarar, inducen a confusión, y el lector tiene ante su consideración múltiples interpretaciones, muchas veces contradictorias, de los mismos eventos.

La narración de los sucesos está libre de las restricciones y limitaciones que impone el tiempo épico, en el cual la relación temporal entre narración e historia consiste en establecer un distanciamiento entre el tiempo en que suceden los hechos narrados y el acto de la narración.[21] La presencia del narrador es la que determina o establece el momento temporal a partir del cual se relata. Kafka anula esta distancia al eliminar el carácter omnisciente del narrador, y al colocar a la perspectiva principal en circunstancias de ignorancia e imposibilidad de acceder plenamente al conocimiento de los hechos. A falta de distancia la narración de los eventos siempre es actual, porque todo lo conocemos a la par con el protagonista y a

través de su mirada de extranjero. La función de la segunda voz narrativa, contribuye igualmente a anular la distancia en el relato, pues al igual que el presente, ese pasado es sólo impresión y conjetura, y al evocarse en presencia de K., se actualiza a través de sus funciones explicativa y temática.

La ausencia de un narrador o voz autoritaria, que imponga su criterio en relación con los eventos narrados, unida a la polifonía de interpretaciones contradictorias, todas posibles, impone unas características y circunstancias particulares al relato de Kafka. No existe una norma o referencia objetiva que pueda utilizar el lector para juzqar y evaluar los eventos narrados, para determinar la credibilidad y confiabilidad de los narradores, y para interpretar e imponer significados al relato. Esta situación, a juicio de Roy Pascal, ha provocado la variedad de interpretaciones de la obra de Kafka, pues los lectores y críticos esperan encontrar estructuras y significados tradicionales, expectativas que jamás serán cumplidas. Dice:

> All such critical judgement supply that objective observer, that trustworthy narrator, that is not there in this and other stories of Kafka. But his absence is not mere technicality, not a mere attempt to bring inmediacy into the narration; it means that an objective and authoritative moral understanding of the events is not accesible as well.[22]

En las novelas de Kafka el protagonista es el elemento que origina el mundo, a través del cual el relato se constituye y se hace realidad ante el lector. Todo surge de él, y por él, y todo viene hacia él. Los elementos que determinan la expresión de este mundo (los obstáculos físicos que impiden la visión y el conocimiento cabal, la condición de extranjero, las impresiones e interpretaciones y las explicaciones contradictorias) determinan una realidad de formas distorsionadas e irreales, de estructuras ilógicas, propias de un estado de sueño o pesadilla. Varios relatos de Kafka se originan en el preciso instante en que el protagonista despierta de su sueño. El castillo puede contarse entre ellos. Entre el segundo y el tercer párrafo del comienzo de la novela se narra esta situación:

> It was a warm corner, the peasants were quiet, and letting his weary eyes stray over them, he soon fell asleep.
> But very shortly he was awakened. (p. 3)

En el artículo "Structures of paradox in Kafka" Shimon Sandbank establece paralelos de comparación entre el sueño y el estilo de la prosa kafkiana, como una manera de arrojar luz sobre algunas características formales de su prosa.[23] Las relaciones lógicas que se producen bajo el estado de sueño pueden ser representadas, por ejemplo, mediante la transformación de las relaciones causales en formas sucesivas, para reproducir la simultaneidad, o mediante el

rechazo de las categorías de antítesis y contradicción, para reproducir la afirmación simultánea de posibilidades mutuamente excluyentes. El estado de sueño se entiende como un plano diferente, que puede ser descrito o representado verbalmente a través de estructuras ilógicas. El mundo o la realidad ilógica de los relatos de Kafka debe entenderse en un plano diferente, en el plano de la ficción, en el plano de su propia referencialidad, en el cual las relaciones lógicas se constituyen a través de la distorsión, de la ruptura de las categorías y estructuras del mundo lógico, y la creación de estructuras ilógicas sistemáticas.

En primer lugar, Sandbank señala el uso frecuente de la oración múltiple, en la cual se establecen relaciones lógicas complejas, a través de oraciones coordinadas, que simulan la simultaneidad, en vez de oraciones subordinadas, que implican la relación causal.

En segundo lugar, señala que la prosa kafkiana se caracteriza por estructuras de pensamiento repetitivas que siguen un patrón fijo: cualificar (afirmar), modificar, para finalmente negar o anular lo dicho. Este ritmo o proceso infinito ha sido identificado, además, por Martin Walser, para quien constituye el principio de expresión en las novelas de Kafka, y que denomina como "principio de anulación."[24] Se sugiere o se establece una posibilidad, que se cualifica, y progresivamente se va restringiendo y limitando hasta llegar a la anulación total. Walser señala varias costrucciones sintácticas, de uso frecuente por

Kafka, que introducen el proceso de limitación o restricción y de anulación: ciertamente, en verdad, naturalmente, etc.[25]

Para Sandbank existen tres modos en que se produce la relación afirmación-negación:

1- Afirmación, entonces negación. Este modo no implica simultaneidad porque los contrarios no se igualan, sino que se suceden en un movimiento infinito de anulación. Aunque no se considera una forma ilógica, sí resulta problemática y chocante.

2- La afirmación y negación simultánea. Para Sandbank constituye el arquetipo del modo de pensar en los relatos de Kafka. Es una estructura paradójica, que produce la simultaneidad de los contrarios. El castillo se caracteriza por estas estructuras paradójicas.

3- La afirmación, por tanto, negación. Este último modo constituye el epítome de la tensión entre la posibilidad y la imposibilidad, que surge como consecuencia de la afirmación de los contrarios. Lo posible se hace imposible, precisamente por su posibilidad.[26]

Procedimientos de caracterización

La técnica de la caracterización de personajes consiste en los procedimientos que funcionan como indicadores o claves para que el lector pueda definir un personaje en

términos de un conjunto o sistema de rasgos o características. Mediante estas señales el lector puede percibir cada personaje como un todo coherente y asignarle su significación y su función textual. Los dos indicadores básicos para la caracterización son la definición directa y la presentación indirecta.[27]

En El castillo se utilizan ambos procedimientos. La definición directa consiste en nombrar directamente en el texto el rasgo o la característica que define al personaje. Esta definición debe tomarse como una caracterización directa e incuestionable sólo si "it proceeds from the most authoritative voice in the text."[28] Obviamente, ya que en nuestro análisis sobre la función narrativa hemos determinado la ausencia de una voz autoritaria y totalmente confiable, estas definiciones no deben ser aceptadas directamente, sino como caracterizaciones de tipo reflexivo, en las cuales la manera de describir o lo que se describe arroja luz sobre el sujeto y el acto de la descripción.

En El castillo tanto K. como otros personajes ofrecen al lector definiciones directas sobre otros personajes. Las descripciones que nos llegan a través de la perspectiva de K. contienen principalmente información sobre los rasgos físicos, especialmente detalles de su cara, tales como las barbas, los ojos, la mirada; detalles sobre sus movimientos; y diversos rasgos de su apariencia externa,especialmente de la vestimenta. Por ejemplo, su descripción de los ayudantes:

> From the direction of the castle came two young men of medium height, both very slim, in tight-fitting

> clothes and like each other in their features. (p. 19)

Y su descripción de Schwarzer:

> A young man dressed like a townsman, with the face of an actor, his eyes narrow and his eyebrows strongly marked. (p. 3)

En sus descripciones podemos notar el afán por captar y transmitir de manera palpable todo lo que ocurre a su alrededor, y su intento de cohesionar, para comprender, conocer y transmitir, el nuevo mundo que se abre ante sus ojos. Sus descripciones no son definitorias puesto que varían en relación con sus impresiones y con el conocimiento que poco a poco adquiere sobre la jerarquía social y la posición del personaje con respecto al castillo. A continuación veremos varios ejemplos de cómo funciona este sistema descriptivo.

Cuando K. entra a la cabaña de Lasemann, ésta se encuentra en tinieblas, y mientras el vapor se va aclarando K. comienza a ver todas las escenas y a describirlas. Particularmente una llama su atención, la escena de la virgen:

> From a large opening, the only one in the black wall, a pale snowy light came in, apparently from the courtyard, and gave a gleam as of silk to the dress of a woman who was almost reclining in a high armchair. She was suckling an infant at her breast. Several children were playing around her, peasant children, as was obvious, but she

> seemed to be of another class, though of course illness and weariness give even peasants a look of refinement. (p. 16)

La descripción de esta virgen contiene las impresiones que los efectos de la luz y las tinieblas producen en la percepción de K. La tenue luz que entra e incide sobre esta figura hace que su traje parezca de seda y que la palidez de su rostro adquiera un aire de refinamiento, que la eleva por sobre la categoría social a la que pertenece. Poco después K. comprobará su acierto al constatar que ella es "una muchacha del castillo."

En su primer encuentro con Barnabás K. inmediatamente se fija en el parecido que tiene con sus ayudantes. Destaca su delgadez física, su agilidad y flexibilidad y su vestimenta ceñida, pero establece una diferencia fundamental: este mensajero tiene la dignidad y el refinamiento de la virgen de la cabaña, y su vestimenta aunque no es de seda, tiene la dignidad de la seda.

> There was a great resemblance between this newcomer and the assistants; he was slim like them and clad in the same tight-fitting garments, had the same suppleness and agility, and yet he was quite different. How much K. would have preferred him as an assistant! He reminded K. a little of the girl with the infant whom he had seen at the tanner´s. He was clothed nearly all in white; not in silk, of course--he was in winter clothes like all others--but the material he was wearing had the softness and dignity of silk. (p. 29)

Esta descripción contrasta con la percepción que tiene K. de Barnabás cuando se entera de que éste no puede llevarlo hasta el castillo y de que pertenece a una familia de la comunidad:

> He had been bewitched by Barnaba's close-fitting, silken-gleaming jacket, which, now that it was unbuttoned, displayed a coarse, dirty gray shirt patched all over, and beneath that the huge muscular chest of a laborer. (p. 40)

De la misma manera su descripción de Frieda está influenciada por la posición de ésta como amante de Klamm (ver págs. 47-53); su mirada sobre Pepi está influenciada por el contraste en comparación con Frieda (ver págs. 129-130); y su descripción de la familia de Barnabás, sus padres y sus hermanas, está influenciada por la percepción negativa de Barnabás en su carácter de mensajero (ver págs. 40-41).

Las descripciones directas dadas por otros personajes tampoco gozan de la confianza del lector puesto que su función es servir de contraste a las descripciones interpretativas de K., ya para mostrar su ignorancia e infantilidad, ya para caracterizar, de manera reflexiva, a los funcionarios del castillo. Este el el caso de Klamm y su carácter elusivo, que se muestra específicamente a través de las diversas y contradictorias descripciones existentes en la comunidad sobre su persona. De manera que las

descripciones son de carácter interpretativo, y en ellas se manifiesta la estructura general de afirmación-negación, especialmente el modo de pensamiento ilógico en que se afirman simultáneamente los contrarios. Veamos un ejemplo en la descripción interpretativa de Hans, desde la perspectiva de K:

> -it was clear now that he was only a child-
> out of whose mouth, sometimes the voice of an
> energetic, far-seeing man seemed to speak-
> but then, all at once, without transition, he
> was only a schoolboy again-
> however, as a grown-up would have been incapable
> of doing... (pp. 186-187)

En términos generales, tanto la caracterización de tipo directo--con su carácter interpretativo--como las fuentes indirectas de caracterización--acciones, diálogos--retardan u omiten el acceso a la información, como consecuencia de las características del modo de expresión. La estructura paradójica confronta al lector con información contradictoria que anula una descripción anterior, o que afirma y niega simultáneamente un aspecto de la descripción, cuando no la descripción total. En virtud de estas características un aspecto del proceso de lectura se torna en un juego de enigmas, en el cual el lector debe cooperar activamente para desenmarañar el texto. A través del juego con la información ofrecida el texto invita al lector a formular las hipótesis de respuesta. El lector establece una hipótesis, la cual se refuerza, se modifica y es rechazada a medida que progresa la historia.

El enigma de la identidad de K. se crea mediante la sub-información del código referencial: quién es, de dónde viene, a qué vino, porqué se queda, etc. Junto a este procedimiento el lector se confronta con información contradictoria que K. ofrece acerca de sí mismo. Quedan planteados dos sub-enigmas en torno a la identidad de K.

1- Si K. es o no es un agrimensor.

2- Si K. fue o no llamado por el castillo.

La estructura general de afirmación-negación se mantiene a lo largo del texto, confrontando al lector con información contradictoria sobre la identidad de K., y creando la simultaneidad de los contrarios. Veamos algunos ejemplos:

"K. stood for a long time gazing into the illusory emptiness above him" (p. 3). Hipótesis: K. conoce acerca del castillo desde antes de llegar a la aldea.

"What village is this I have wandered into? Is there a castle here?" (p. 4). Negación: K. no conoce el castillo.

"Let me tell you that I am the Land-Surveyor whom the count is expecting" (p. 5). Afirmación con dos datos adicionales que lo corroboran: K. es agrimensor y fue contratado por el castillo.

-Llamada telefónica de Schwarzer: Primera contestación: No se contrató un agrimensor (negación).

Segunda contestación: Se contrató un agrimensor (afirmación) (p. 7).

"There's no fixed connection with the Castle, no central exchange that transmits our calls farther" (p. 94).

"Then we get an answer, but an answer of course that's merely a practical joke" (p. 94) (negación).

"What Land-Surveyor?" (negación).

"Oh, yes. That everlasting Land-Surveyor" (p. 28) (afirmación).

Carta de Klamm: "...you have been engaged for the count´s service" (p. 30) (afirmación).

"This letter is in no sense an official communication, but only a private letter" (p. 92) (negación).

En El castillo el sistema descriptivo se caracteriza por la reflexión y la interpretabilidad, elementos que apuntan hacia la dispersión de la individualidad y la inclusión del personaje dentro de un sistema de clasificación y descripción grupal.

La técnica del doble, de la serialización y uniformidad de los personajes contribuye en gran medida a dispersar los rasgos de individualidad en el relato. La indistinguibilidad alcanza incluso a K., quien a pesar de ser un extranjero, manifiesta puntos de convergencia y paralelismos con figuras de la comunidad.[29]

En el capítulo III de Descripción de una forma Martin Walser examina el tema de "La funcionalidad como característica de los personajes", y define el alcance de la funcionalidad como factor en el curso de la acción.[30]

Este tipo de análisis parece similar al propuesto por

Vladimir Propp en "Las transformaciones de los cuentos fantásticos", que es una síntesis de su estudio "Morphology of the Folktale.[31] Se investiga el patrón común que se deriva de las funciones en varios textos. La función se define como una acción del personaje que es significativa para el desarrollo de la acción. La función es el elemento constante, y el elemento variable es el personaje que en cada uno de los relatos las lleva a cabo. Según Walser, las obras de Kafka toman la forma del enfrentamiento dinámico entre dos órdenes: el de los protagonistas y sus mundos antagónicos. Este enfrentamiento toma varias formas y se vale de diversas figuras, que están allí precisamente para hacer posibles o viabilizar los encuentros. En el universo kafkiano los personajes se definen por la función que llevan a cabo como parte de la forma definida como el enfrentamiento entre dos partes. Esta forma determina su apariencia, sus diálogos y sus movimientos y de ella dependen, además, sus posibilidades de cambio.[32] Entre las funciones que Walser identifica en las tres novelas de Kafka se encuentran las siguientes:

Figuras paralelas: En su presencia los protagonistas se sienten superiores y manifiestan su desprecio por la inferioridad de estas figuras. De esta manera establecen una diferencia entre ellos y estos derrotados, para demostrarse a sí mismos que no son iguales a éstos.

En América: el Fogonero y Teresa

En El proceso: Block el comerciante

En El castillo: el viejo Barnabás

Entidades colectivas: Se presentan como una clase o jerarquía social, con ritmos y movimientos definidos. Esencialmente sólo existen en plural. Están destinados a demostrar, por su humillación, el poder del sistema.

En El proceso: los acusados

En El castillo: los aldeanos

Los acompañantes: Se caracterizan por su alegría, juventud, simpatía e infantilidad. Su función es apartar al protagonista--a quién acompañan--de sí mismo, de su meta. Los K. no pueden elegirlos, sino que les son asignados. Sus posibilidades de expresión se reducen a: "la vivacidad aburrida y falta de sentido" de Kaminer, el "andar electrizado" y "los saltitos" de los ayudantes, sus risitas, cuchicheos, suspiros, etc.

En América: Delamarche y Robinson

En El proceso: Rabensteiner, Kullich y Kaminer

En El castillo: Arthur y Jeremiah--los ayudantes de K.

Mujeres: A través de ellas los K. tratan de procurarse sus triunfos. Son mujeres influyentes, que se convierten en instrumentos en la lucha de K. contra el orden antagónico.

En el proceso: La srta. Bürstner, la mujer del ordenanza de los tribunales y una pequeña asistente.

En El castillo: Frieda, la madre de Hans

Enemigos: Son los personajes que se convierten en enemigos de los K. por decisión propia, no como funcionarios del orden antagónico. Por su hostilidad espontánea parecen contra-

decir la forma de la creación kafkiana.

En América: El jefe de cajeros, Schubal, Green, y el jefe de los porteros.

En El proceso: Berthold y el suplente del director.

En El castillo: El maestro.

Mundo antagónico: En sus dos últimas novelas, El proceso y El castillo, Kafka organiza su mundo de tal manera que los personajes que son representantes del orden antagónico están definidos en su condición de pertenecientes a ese orden antagónico a los K. De allí que los rasgos de susceptibilidad e irritabilidad que caracterizan al aparato oficial se manifiesten, a su vez, en los grados superiores en la jerarquía. Este mundo está organizado en jerarquías. Los grados inferiores se rigen por características estereotipadas: delgados y movedizos, visten ropa elegante y ajustada, se conducen como actores; o bien son obesos y llevan levitas negras y galeras. Los grados superiores en la jerarquía carecen de una descripción fija y definida. Se caracterizan por su susceptibilidad, que los mantiene alejados de las partes.

Tiempo Y espacio

La duración de la historia (7 días), y el extenso espacio textual (412 páginas en la versión en inglés) dedicado a ella, establece una relación espacio-temporal de retardo, que produce en el lector la impresión de un lento transcurrir en el tiempo, de un acontecer temporal que se

alarga. La densa comunicación de detalles, los diálogos constantes, la reflexión que repasa los acontecimientos y conversaciones, y las historias contadas constituyen extensas pausas en las cuales amplios segmentos del texto corresponden a cero acontecer en el tiempo.[33] En este sentido su función consiste en ocupar y expandir el espacio textual, pero sin adelantar la historia. Como resultado, estos elementos detienen la historia, pero expanden el espacio textual y provocan la sensación de un tiempo prolongado.

Las historias contadas a K. por otros personajes funcionan, además, como espejos del futuro, y demuestran que el tiempo en esta aldea transcurre en un movimiento cíclico repetitivo que, paradójicamente está anquilosado, pues la misma situación del ayer se repite en el presente y se repetirá en el futuro.[34]

Sin embargo, El castillo es una novela que narra los esfuerzos de un héroe por llegar a una meta. Durante los siete días que dura la historia K. no hace otra cosa que intentar llegar hasta el castillo. Si el tiempo está detenido, si hay cero acontecer, ¿qué ha sucedido con los esfuerzos de K.? Estructuralmente la aldea está diseñada como un laberinto en el cual las vías de acceso al castillo --infraestructura física y medios de comunicación verbal-- se convierten en obstáculos que anulan el propósito de K. Por ejemplo, la rapidez del desplazamiento, a través de la nieve, de Barnabás y el resto de los habitantes de la aldea

contrasta marcadamente con la lentitud del desplazamiento de K., para quien esta tarea tan vital resulta casi imposible. El héroe kafkiano vive una aventura espacial, a través de un espacio "cifrado en los axiomas perversos de una geometría incomprensible."[35] Para K. el espacio de la aldea es un espacio mínimo y a la vez infinito. La aldea tiene una calle principal, a lo largo de la calle están ubicadas las casas de la aldea, y al final de la cual parece estar ubicado el castillo:

> For the street he was in, the main street of the village, did not lead up to the castle hill; it only made toward it and then, as if deliberately, turned aside, and though it did not lead away from the Castle, it led no nearer to it either. At every turn K. expected the road to double back to the Castle, and only because of this expectation did he go on; he was flatly unwilling, tired as he was, to leave the street, and he was also amazed at the length of the village, which seemed to have no end--again and again the same little houses and frost-bound windowpanes and snow and the entire absence of human beings... (p. 14-15)

Este escenario mínimo y esquemático: aldea-calle principal-castillo-cumple la función de postergar el tiempo hasta el infinito, al suprimir o anular el éxito de los actos de K., y mantenerlo en una constante búsqueda por lograr una meta inalcanzable.

El texto impone sus propias características a las leyes de tiempo, espacio, movimiento y causalidad. La velocidad de Barnabás a través de la nieve parece que altera la norma

o la legalidad que impone la "poética del realismo", para dar paso a un orden regido por leyes ancestrales y mágicas.[36]

Las estaciones del tiempo están al servicio de las necesidades expresivas del relato, y así, en la memoria de la comunidad el invierno es eterno mientras que el verano y la primavera sólo parecen durar dos días.[37] Precisamente el único verano que se recuerda a lo largo del relato, ocurrió hace tres años, para la fiesta en la cual Amalia y su familia viven la experiencia que los condena al ostracismo. Este verano se recuerda especialmente porque fue la primera y única vez en que algunos funcionarios del castillo y la aldea se unieron en una fiesta.

De la misma manera que la nieve constituye un elemento eterno en este tiempo mágico, la noche y la oscuridad se imponen sobre la luz del día. Estos elementos que para los habitantes de la aldea y para los funcionarios del castillo son parte natural de su medio ambiente, se convierten, en relación a los esfuerzos de K., en obstáculos que impiden el logro de sus metas. Por lo general, los ámbitos en los cuales Kafka coloca a sus héroes en interacción con los representantes del mundo al que intenta penetrar, como por ejemplo, el cuarto del alcalde y el cuarto de la mesonera, son oscuros, y con pequeñas ventanas, o desprovistos de ventanas.[38]

En el capítulo II, cuando K. retorna al mesón del puente, manifiesta su sorpresa ante la rápida llegada del anochecer. Su tiempo--había salido de mañana, y había

estado fuera por una o dos horas solamente--no concuerda con el tiempo en la aldea. Se pone de manifiesto un transcurrir acelerado de la luz del día--con su correspondiente elipsis textual--para pasar de inmediato a la oscuridad.[39]

Martin Walser analiza el ritmo reiterativo de la secuencia estructural típica de las novelas de Kafka. Comienzan con una perturbación, a la que siguen secuencias reiterativas y permanentes de afirmación de la existencia, con la consiguente anulación y reinicio de la búsqueda de afirmación. Como hemos dicho anteriormente, para Walser este proceso de afirmación y negación de la existencia se inserta dentro de una forma que se define por el enfrentamiento dinámico entre dos órdenes organizados y antagónicos. Para propósitos de nuestro estudio aceptamos la secuencia estructural de tipo reiterativo, tal y como lo propone Walser, pero mantenemos nuestras reservas en relación a su percepción de la forma como un enfrentamiento entre mundos y órdenes antagónicos. Nuestra posición consiste en que la clase de resistencia que, en efecto, el castillo opone a las metas de K. no puede ser llamado un antagonismo en sentido propio, pues lo que hay entre K. y el castillo es una radical extrañeza. No sabemos si el castillo se mide con K., ni siquiera sabemos si conoce de su existencia. No sabemos si lo ayuda, como algunos de sus representantes afirman, o si lo persigue o se le enfrenta, tal y como afirma K. La extrañeza mutua consiste en que K. no sabe nada ni entiende

nada sobre el castillo mientras que éste es inaccesible también para el lector como para no poder atribuirle una actitud determinada hacia K.

Perturbación, afirmación y anulación son las secuencias constitutivas de la estructura narrativa en las novelas de Kafka, y su carácter reiterativo, permanente y siempre actual anula el tiempo, la evolución y el progreso, y "existe sosteniéndose en una infinitud."[40]

Se trata de la paradoja de un fluir temporal infinito y a la vez detenido, por su carácter cíclico y laberíntico, que anula las posibilidades del protagonista. Un tiempo infinitamente igual: "not yesterday, not today, not tomorrow, nor any other time."

La imitación de modelos literarios

Marthe Robert identifica la imitación como uno de los procedimientos técnicos en la obra literaria de Kafka, de más extraordinaria fuerza poética. Su obra resulta de "una imitación por así decir experimental que, regulando por sí misma sus relaciones con sus modelos, crea al mismo tiempo la semejanza y la distancia que necesita para actuar."[41] Entre los diferentes géneros y elementos de la literatura que Kafka imita en su obra están: la alegoría, la parábola, el símbolo, el mito, la epopeya, la exégesis religiosa, la crónica, el documento jurídico, la novela educativa, la novela policial, la novela de aventuras, la apología y la ciencia-ficción.[42] Según Marthe Robert la imitación como

procedimiento técnico funciona de la siguiente manera. La narración de Kafka crea al mismo tiempo la semejanza y la distancia con su modelo, para cuestionar, para poner en duda la verdad o la certeza que constituía su razón de ser. La narración "extrañifica" la tradición, el hábito, la convención o el sentido común que los modelos literarios imponen a fuerza de tradición.

> Cada relato, cada novela contiene así un "sí", que es aquiescencia al pensamiento común y un "pero" que, sin negarlo, lo somete a una prueba decisiva de la que jamás sale indemne. A causa de ese "sí", por el cual Kafka se coloca al lado de todo cuanto se ha pensado y dicho, el "pero" se ve forzado a echar mano de ardides y se oculta, a causa de ese "pero", que es afirmación categórica de un pensamiento irreductible a lo general y absolutamente subversiva, el "sí" de Kafka se ahoga y no se le puede percibir jamás como no sea a través de una niebla de restricciones y de dudas.[43]

El recurso de la imitación de modelos literarios invita al lector a establecer relaciones de semejanza, paralelos y analogías, a identificar contenidos y significados del modelo imitado. Este procedimiento es utilizado frecuentemente en los relatos de modo realista, y constituye un recurso de economía, de ahorro en la expresión, además de que comunica al lector, de manera instantánea, un concepto o idea que ilumina el sentido del texto actual.

En los relatos de Kafka se produce la identificación con el modelo familiar, pero en vez de duplicar y repetir la forma y los significados, para iluminar el sentido del

texto, el modelo pasa a formar parte de un nuevo plano de significación, que obtiene su razón de ser de la integración del mundo ficticio.

En El castillo se han identificado varios modelos literarios, entre ellos la parábola, la alegoría, la novela de formación educativa, la epopeya, el laberinto y se han establecido relaciones de semejanza con el texto elohístico y con las estructuras burocráticas modernas.[44]

El castillo es una imagen o motivo que persiste en la tradición literaria, que por su riqueza de significados remite a múltiples posibilidades alegóricas y metafóricas. Es la metáfora por antonomasia que se utiliza para designar una meta espiritual. Su uso fue muy frecuente en el idioma de la mística tradicional, para designar el alma, v. gr. Santa Teresa de Ávila y sus castillos del alma. El motivo tradicional del castillo está estrechamente vinculado con la imagen del laberinto, que se considera central en los relatos de Kafka.[45]

Heinz Politzer ha descubierto dos posibles antecedentes para el castillo y su estructura laberíntica. El primero, "the late renaissance wooden ceiling of the ducal palace in Mantua", donde "a deceivingly simple system of bars and passageways is organized around a center, which dominates the whole design."[46], podría considerarse como un posible plano del interior del castillo.

> He's admitted into certain rooms, but they're only part of the whole, for there are barriers behind which there are more rooms.

> There are barriers even at the entrance to the rooms where he's admitted, so you see these are barriers he can pass, and they're just the same as the ones he's never yet passed... (pp. 228-229)

El segundo es el tratado The Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart, escrito en 1623 por el checo Komensky.[47] Este tratado contiene varios elementos en común con el relato de Kafka: del laberinto llegan dos emisarios que acompañan y guían al peregrino en su viaje hacia el laberinto; se narra la visión de una ciudad laberíntica, con un espléndido castillo situado hacia el oeste, en lo alto de una colina, hacia el cual todos los habitantes miran; abundan las imágenes de puertas; se menciona el trabajo de agrimensura como uno de los oficios del hombre, se describe en qué consiste y se critica como un oficio en el cual la jactancia es mayor que el trabajo realizado. Politzer sugiere la posibilidad de una influencia directa del tratado de Komensky en la concepción artística de El castillo.[48]

La alegoría es una imagen comparativa, en virtud de la cual una cosa representa otra diferente. Es una forma literaria tradicional, que se utiliza frecuentemente para ilustrar conceptos metafísicos o religiosos. En El castillo el relato remite a la identificación de relaciones alegóricas tradicionales. Ofrece posibles significados para los diversos motivos y elementos de la tradición alegórica que utiliza, pero la estructura alegórica, que exige un significante y un significado equivalente, no se completa,

pues está presente el significante, pero no el significado tradicional, ni ningún otro significado externo adjudicable. El arte poética de Kafka ofrece una explicación para esta situación peculiar, que no necesariamente es la forma abierta del relato, sino más bien cómo la facultad formativa autónoma en Kafka trasformó el lenguaje literario tradicional, para designar nuevos significados en concordancia con la estructura peculiar de su relato. La imagen laberíntica del castillo adquiere su presencia concreta como representación de un mundo de ficción de estructuras ilógicas, como la paradoja central sobre la que se construye el principio de anulación que fundamenta el extraño mundo evocado por Kafka.[49]

Politzer ha señalado, además, paralelos de comparación entre las narraciones de Kafka y el texto elohístico: el relato bíblico de Abraham, cuyas características analiza Erich Auerbach en Mímesis.[50] Específicamente se refiere al trasfondo de ambas narraciones, que aluden a la profundidad en el tiempo, en el destino y en la conciencia. Son narraciones que carecen de tiempo definido, de lugar geográfico determinado, y que aluden a algo implícito y trascendental, albergan un sentido oculto y exigen una interpretación.

En la narración elohística ese trasfondo se suple por las relaciones del pueblo hebreo con Jehová, su Dios, y por la firme creencia en las promesas de su Dios. En las narraciones de Kafka ese transfondo permanece indescifrable, o más bien, no existe: "The background of Kafka's man

consists of a darkness symbolizing the complete absence of any such certainty."[51] Desde la perspectiva de nuestro análisis la exigencia de ese sentido transcendental, que no se cumple, no afecta negativamente el valor absoluto de la obra, que se significa en sí misma; pero no deja de ser peculiar el hecho de que los relatos fantásticos compartan varios de sus elementos característicos con textos religiosos. La vieja literatura oriental era rica en aparecidos, fantasmas y sueños. Estos elementos conducen la interpretación, el sentimiento y las emociones del lector hacia el conocimiento y la comprensión de una realidad que no puede explicarse con las herramientas que nos hace accesible el lenguaje que designa a la realidad cotidiana. De allí que muchos elementos que identificamos como propios de lo fantástico, no sólo se han utilizado en Homero, y en Las Mil Y Una Noches, sino también en el Zendavesta y en La Biblia.[52]

Jorge Lovisolo visualiza El castillo como una novela de formación, el "Bildungsroman" del siglo XX, en el cual el héroe se ve inmerso en una "aventura espacial" donde deberá "trajinar itinerarios inconducentes: pasillos infinitos con puertas tan infinitas como idénticas, donde todas se confunden para confundirnos."[53] Esta aventura es el aprendizaje del sin sentido, que en Kafka no es un punto de partida, como en Sartre o en Camus, sino un resultado, una "fatalidad por la que ha tenido que pasar aprehendiéndolo en su intransferible singularidad."[54]

Lovisolo establece los elementos característicos de la novela de formación:

1- El dialoguismo didáctico entre preceptor y discípulo. ej. Emilio de Rousseau.

2- En el curso de su aprendizaje el héroe asimila el sentido de un mundo armónico, asistido por una ciencia indiscutida, por una moral fiable, y por una fe bendita.

3- El aprendizaje del héroe culmina en el momento en que es "Diplomado en el Sentido". ej. Wilhelm Meister de Goethe.

4- Y se abre paso en la vida guiado por la seguridad de su formación.

A diferencia de los elementos característicos de la novela de formación en El castillo:

1- La estructura narrativa reposa en un dialoguismo didáctico que sucumbe ante las estructuras linguísticas y de pensamiento de afirmación y negación simultánea.

2- El sentido por aprenderse no es el de la armonía cósmica, ni está asistido por valores arquetípicos; no hay aquí fe en una ciencia indiscutida.

3- Terminada la "formación", al héroe no le queda más que el camino de la "resignada aceptación de la fatalidad", y "el conformarse con una esperanza mínima". Desde la perspectiva del modo de representación fantástico, lo absurdo o la

imposibilidad de la existencia adopta, en los relatos de Kafka, el "método de la libre variación fantástica", que permite "describir la inaprehensible cosa fantasma" y "una pluralidad de mundos posibles."[55] Plantea Lovisolo el problema insoluble del llamado "realismo". La fórmula del infinito, del "y así sucesivamente", confiesa la insatisfacción por los mundos cerrados y convierte a la actividad mimética en la búsqueda de la satisfacción del deseo de "una realidad que se nos escapa."[56]

Con miras a visualizar en El castillo la posible imitación de elementos pertenecientes a la literatura medieval, nos proponemos examinar la concepción estamental del mundo evocado, estableciendo paralelos de comparación con el "Roman Courtois", forma épica medieval del siglo XII.[57]

El mundo que se presenta en El castillo refiere a varias características y elementos propios de una sociedad feudal estamental. El territorio es un condado, compuesto de la aldea o comuna, y del castillo, ubicado en lo alto de la colina, sede del poder. El señor feudal, quien junto a otros señores feudales, reside en el castillo, es el Conde Westwest. Abajo está la aldea, compuesta por la clase baja o inferior, los aldeanos, y algunos miembros destacados de la comuna, tales como Momus, el secretario aldeano, el alcalde, el maestro, los mesoneros y las criadas del mesón.

En términos geográficos y políticos el territorio condal no tiene una ubicación real.[58] Sólo sabemos que es un lugar lejano de la tierra de K., de la cual tampoco conocemos la ubicación. Precisamente, este es uno de los rasgos característicos del "Roman Courtois", que presenta la sociedad cortesana feudal en un escenario de lugar y tiempo fabuloso y mágico. No le atañen circunstancias políticas, ni geográficas, y las bases sociológicas y económicas permanecen en la vaguedad.

El mundo evocado en El castillo es una sociedad cerrada, separada y físicamente aislada. Las alusiones a otros lugares--que siempre tienen una ubicación geográfica real--establecen cierta distancia y aluden a una vida diferente de la del castillo y aldea.

> "Frieda said: I shan't be able to stand this life here. If you want to keep me with you, we'll have to go away somewhere or other to the south of France, or to Spain." (p. 180)

La comparación entre la torre de la iglesia de su tierra natal y la torre del castillo sugiere un contraste marcado entre ambas. Por un lado, un mundo claro y sano, definido en sus metas, por el otro, un mundo insano, sin forma ni propósito definido. El párrafo inicial de la novela parece constituir el momento en que se tocan ambos mundos, y el puente de madera el espacio en que se separan, a través del cual K. pasa hacia esta sociedad, que se oculta

a través de la bruma y de las tinieblas.

> It was late in the evening when K. arrived. The village was deep in snow. The Castle hill was hidden, veiled in mist and darkness, nor was there even a glimmer of light to show that a castle was there. On the wooden bridge leading from the main road to the village, K. stood for a long time gazing into the illusory emptiness above him. (p. 3)

Es una sociedad estratificada y que resiste a la movilidad social. Cada miembro de la comuna tiene su rol en el sistema, y acepta y lleva a cabo su función. Al igual que la sociedad está aislada del resto del mundo, los funcionarios viven aislados de la comuna. Sus actividades se realizan entre el castillo y el mesón señorial, y en espacios con acceso limitado. Nadie que pertenezca a esta comunidad cuestiona la necesidad de este orden, o pone en duda el derecho estamental. La separación de clases es radical: los señores de rango y prestigio, por un lado, y el estrato inferior, por el otro. En el "Roman Courtois" se presenta la vida de la clase caballeresca cortesana como una clase social aislada de la clase inferior. Esta separación de clases se mantiene con todo rigor, y el señorío, la clase de rango y prestigio, se adelanta al primer plano, mientras que la clase inferior queda en un segundo plano, reducida a comparsas grotescas. Al igual que en el "Roman Courtois", en El Castillo, el estrato inferior se reduce a comparsas cómico-grotescas. Así es como K. nos muestra a los paisanos,

con sus "...literally tortured faces--their heads looked as if they had been flat on top..." (p. 29). Otras descripciones destacan los rasgos de animalidad y de infantilidad, y el carácter homogéneo e uniforme de los paisanos y de los sirvientes del castillo "...it might be pure childishness, which seemed to be in fashion at the inn..." (p. 34), y "...but it's all of no use, an hour before his arrival they always come bursting in like cattle into their stall" (p. 51).

Además de los elementos expuestos anteriormente podemos identificar varios motivos y temas que guardan cierta similitud con esta forma literaria del siglo XII: el tema del héroe elegido, el motivo del camino, y elementos religiosos, simbólicos y mitológicos que se sugieren, aunque su paralelismo no puede establecerse.[59]

El "Roman Courtois" se aleja de la realidad histórica y temporal del estamento caballeresco, para ocuparse de una ética estamental que se impuso en el mundo real. Los dos elementos o condiciones que definen la ética estamental en el "Roman Courtois" son: su sentido absoluto, que va por encima de toda contingencia terrestre, y el sentimiento que proporciona, al que está sometido a ella, de pertenecer a una comunidad de elegidos, a un círculo de solidaridad separado de la masa de los hombres. La única finalidad del "ethos" cortesano es la prueba por la aventura, para demostrar, sin lugar a dudas, que el caballero en cuestión es un elegido y un legítimo miembro de su clase. Su misión "ya no sirve a función política alguna, y en general a

ninguna realidad práctica: se ha vuelto absoluta. No tiene ningún objetivo más que la propia realización."[60]

De igual manera la lucha de K. determina el sentido mismo de su existencia.

> ...while K. fought for something vitally near to him, for himself, and moreover, at least at the very beginning, on his own initiative, for he was the attacker... (p. 74)

Durante su conversación con el alcalde en torno a los problemas de su posible nombramiento como agrimensor y específicamente en referencia a los enredos que ocurren en las oficinas del castillo dice: "...because it gives me an insight into the ludicrous bungling that in certain circumstances may decide the life of a human being" (p. 82). Su lucha está fundamentada en un anhelo personal, en su pasión por la conquista y la aventura, y en la sensación de satisfacción que le produciría la victoria.

> Memories of his home kept recurring and filled his mind. There, too, a church stood in the market-place, partly surrounded by an old graveyard, which was again surrounded by a high wall. Very few boys had managed to climb that wall, and for some time K., too, had failed. It was not curiosity that had urged them on; the graveyard had been no mystery to them. They had often entered it through a small wicket-gate, it was only the smooth high wall that they had wanted to conquer. But one morning--the empty, quiet market-place had been flooded with sunshine--when had K. ever seen it like that either before or since?--he had succeeded in climbing it with astonishing ease; at a place where he had already slipped down many a time, he had clambered with a small flag between his teeth right to the top at the first attempt. Stones were still rattling

> down under his feet, but he was at the top. He stuck the flag in, it flew in the wind, he looked down and round about him, over his shoulder, too, at the crosses moldering in the ground; nobody was greater than he at that place and that moment. By chance the teacher had come past and with a stern face had make K. descend. In jumping down he had hurt his knee and he had found some difficulty in getting home, but still he had been on the top of the wall. The sense of that triumph had seemed to him then a victory for life, which was not altogether foolish, for now so many years later on the arm of Barnabas in the snowy night the memory of it came to succor him. (p. 37-38)

En el "Roman Courtois" la elección se hace manifiesta cuando el genuino caballero es recibido por un igual, como un igual. Ambos, huésped y anfitrión, se reconocen como pertenecientes a un orden cuyos miembros se hallan obligados a la ayuda recíproca. En El castillo K. no es bien recibido en la aldea. Es un hombre sospechoso, pues no pertenece a esta comunidad. Para permanecer en ella se le exige un permiso de la autoridad condal, y K. entonces, se identifica como el agrimensor llamado por el castillo. En principio, K. es aceptado y reconocido como agrimensor. Así lo llaman y lo reconocen todos. En términos de la analogía con la salida del caballero cortesano, este reconocimiento equivaldría a su elección. Pero no sucede así. A pesar de todos los intentos de K., sus pretensiones de funcionario nunca son reciprocadas con igualdad.[61] K. nunca logra afirmar su existencia en la comunidad, no llega a realizar ningún trabajo de su supuesta profesión; y nunca logra ser recibido como igual por su anfitrión.

El orden feudal carece de una ética estamental genuina,

pues sólo subsiste y persiste a través de la tradición. El sistema funciona mediante vagos preceptos o principios, ciertos "se dice", establecidos por la costumbre o la tradición.

> It's a working principle of the head bureau that the very possibility of error must be ruled out of account. (p. 84)
>
> Nothing here is done without taking thought... (p. 80)
>
> I don't deny that it's posible once in a while to achieve something in the teeth of every rule and tradition. (p.67)
>
> ...it's only a parrot repetition of what she hears everywhere. (p. 221)

Además, el orden del lugar se nutre del miedo y la obediencia ciega:

> So it came to him not as a shock but as a faint glimmer of comfort when from Klamm's room a deep, authoritative impersonal voice called for Frieda. "Frieda", whispered K. in Frieda's ear, passing on the summons. With a mecanical instinct of obedience Frieda made as if to spring to her feet... (p. 54)

Son estos los rasgos que definen el poder que ejerce el castillo y sus funcionarios sobre la aldea, y señalan hacia la falsa dignidad de las estructuras de jerarquía y de los que rigen el poder.

El castillo parece imitar la concepción estamental del relato cortesano feudal, pero dentro de una organización que para el punto de vista del protagonista y del lector está desprovista de sentido, despojada de los fundamentos éticos y morales de su propia existencia, y fundada en la apariencia y la tradición. En este seudocosmos vacío K. no puede aspirar a una existencia genuina, sólo puede pretender ser, y de todas maneras, esto es lo único que puede permitirle el sistema, no por capricho, sino porque, según lo que se sabe, no tiene nada más que ofrecer.

Existen, además, dos diferencias fundamentales que alejan a la novela de Kafka de este texto paralelo. La primera se ubica al nivel de la relación mutua de los estratos sociales en el relato. Mientras que en el "Roman Courtois" el señorío ocupaba el primer plano, y la gente de la comuna era relegada a un segundo plano, siempre como comparsas, en El castillo se invierte la relación, la clase superior aparece en el fondo, vagamente reflejada, y los miembros de la comuna pasan a ocupar el primer plano.

La segunda diferencia consiste en que sobre el cuadro social feudal se edifican estructuras y conceptos provenientes de la burocracia burguesa moderna, produciéndose una fusión entre ambas. De manera que los señores del castillo son a la vez funcionarios, el castillo está compuesto de oficinas centrales, se utilizan instrumentos modernos de comunicación, y el aspecto físico de Klamm se asemeja al de un empresario burgués.[62] Esta fusión de conceptos y estructuras feudales

y modernas establece dos planos de significación, en relación de simultaneidad, que produce en el lector un efecto de indefinición. Si al nivel de la ubicación política y geográfica el texto subinforma, pues no ofrece dato alguno relevante, al nivel de la estructura social sobreinforma, pero con datos de épocas diferentes con el consiguiente efecto de dificultar la interpretación. Se presenta, entonces, un tipo de sociedad o mundo de ficción que no tiene un equivalente referencial pleno, que, por tanto, no puede ser identificada en los términos de una sociedad histórica o culturalmente reconocible.

El relato remite a su propia realidad y esa realidad se estructura como un ritmo infinito de lucha, por parte del protagonista, para afirmar su existencia frente a un orden desprovisto de contenido actual, que como tal se oculta, se aleja, y se retira de tal manera que anula los intentos de afirmación del protagonista.

Capítulo III

Análisis de La invención de Morel

Introducción

En el artículo "Borges: Una teoría de la literatura fantástica" Emir Rodríguez Monegal discute la concepción borgiana del arte narrativo como artificio. Para Borges todo el arte narrativo es ficción y es convención literaria.[1] Específicamente estos planteamientos están basados en el artículo de Borges "El arte narrativo y la magia", (Sur, No. 5, 1932). Entiende Rodríguez Monegal que este artículo constituye una poética de la futura ficción de Borges, puesto que prepara teóricamente al lector para las ficciones que comienza a publicar a partir de 1933. Borges manifiesta un rechazo tácito de la "poética" del realismo y sienta las bases teóricas para "una forma narrativa que no tiene nada que ver con el realismo." La primera conclusión de Borges sobre el arte narrativo es la siguiente:

> Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la

> novela tumultuosa y en marcha, esa motivación es improcedente, y lo mismo en los relatos de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados idola de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y ancestral. La primitiva claridad de la magia.[2]

Para Borges el problema central de la novelística es la causalidad. Dentro del campo de la narrativa define dos formas básicas de causalidad: la que finge la causalidad del mundo real y la que finge la causalidad de la magia.

La novela que adopta la primera forma trata de simular el mundo real, trata de transcribir la realidad y producir una "fuerte apariencia de veracidad." Para Borges, en ella dominan los rasgos que caracterizan la realidad: el desorden, el caos y la arbitrariedad, y son "el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones." La novela que adopta la segunda forma crea su propio orden (no imita) al igual que la magia. Ese orden es "lúcido y limitado", es un "juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades, donde rigen todas las leyes naturales y otras imaginarias."[3] Indiscutiblemente Borges destaca el valor poético de la segunda forma, que constituye el eje de su ficción. Concluye Rodríguez Monegal: "Dado el desorden del mundo real, el mundo de la ficción sólo puede tomar dos partidos: o imitarlo y caer en la simulación (es decir: en la mímesis), o crear su propio orden, como lo hace la magia."[4]

En el "Prólogo" a La invención de Morel[5] Borges continúa su ataque en contra de la novela realista y de la

novela sicológica, cuyo afán por la verosimilitud produce, a su entender, una obra donde impera el desorden y la falta de forma y de rigor. Por el contrario, se refiere a las novelas de peripecias y de aventuras como novelas de orden y forma, de "rigor intrínseco", donde "la libertad" se rinde ante las exigencias del argumento. La novela de peripecias no pretende ser verosímil, sino que mantiene su carácter de artificio verbal y aspira, sobre todo, a crear una trama interesante y de forma rigurosa. Emir Rodríguez Monegal lo reconoce así y señala que lo que distingue a la novela de peripecias de la novela sicológica es, precisamente, la causalidad mágica, tal y como la concibe Borges y la practica Bioy Casares, según el propio Borges afirma.[6]

De manera que para Borges La invención de Morel es una novela de peripecias, una ficción de trama y argumento riguroso y un objeto artificial cuidadosamente planificado.

Definitivamente, entre la poética de la ficción que establece Borges y La invención de Morel se puede percibir una estrecha relación como la que hay entre teoría e ilustración de la teoría.

La invención de Morel no es un relato con pretensiones de realismo, no disimula su carácter de artificio poético, de ficción. Deliberadamente recurre a numerosos artificios narrativos para reforzar su ficcionalidad y convencionalidad.[7] No sólo no oculta su condición de artificio sino que también revierte sobre sí misma como un comentario sobre el arte de la ficción y la creación literaria en general.

A través de una trama rigurosa, sabiamente dosificada mediante las técnicas del relato policial y de lo fantástico, Bioy Casares logra poner al descubierto la creación literaria como producción deliberada de un artefacto, como resultado de un conjunto de procedimientos y convenciones.

En su poética Borges discurre en torno a la ficción como un encadenamiento de hechos, como un universo unido a través de afinidades textuales, lógicamente planificadas para lograr cierto efecto en el lector: la voluntaria suspensión de la duda.[8] Así como en la magia todo está arreglado conforme a un orden, así como el mago organiza sus trucos para engañar al espectador, para lograr la ilusión de que su representación es real, de la misma manera la ficción organiza sus trucos para lograr la ilusión en el lector, para suspender en él la duda y provocar la aceptación de la realidad de lo inverosímil.

Uno de los temas de mayor preocupación e interés para el binomio literario que hacia el 1940 constituían Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges era el tema de lo fantástico. Para el 1940, fecha de publicación de La invención de Morel, Adolfo Bioy Casares, junto a Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo publican la Antología de la literatura fantástica, para la cual Adolfo Bioy Casares escribe el prólogo. En él expone, en forma sucinta, una historia de lo fantástico: las ficciones fantásticas son viejas como el miedo; tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos; como género más o menos definido aparece en el siglo XIX y

en el idioma inglés. En sus observaciones generales sobre la técnica define dos elementos, de suma importancia en La invención de Morel, como parte de los procedimientos para la creación de la trama.

El primer elemento es el ambiente o atmósfera, que menciona como un rasgo que todavía ocupa a muchos escritores de relatos fantásticos. Se refiere a dos épocas diferentes en la utilización de este recurso. La primera buscaba crear un ambiente total, una atmósfera sofocante. La segunda corresponde a la llamada "tendencia realista en la literatura fantástica", que subrayaba el efecto de contraste y de sorpresa que un hecho increíble produce en la vida cotidiana.

El segundo elemento es la sorpresa. Ésta puede ser de puntuación, verbal, o de argumento. Aunque no entra en detalles sobre lo que constituye este efecto literario, por sus ejemplos, podemos entender que se refiere al efecto que lo inesperado o lo anti-esperado producen en el lector. Esto es, de conformidad con las perspectivas establecidas en el relato, ocurre, inesperadamente, lo contrario de lo que anticipábamos. El autor subraya, además, que para que la sorpresa--de argumento--sea eficaz, ella debe estar preparada, atenuada.

En el año 1949 Jorge Luis Borges dicta la conferencia titulada "La literatura fantástica", que Emir Rodríguez Monegal resume y discute en el artículo antes mencionado.

En esta conferencia Borges expone las relaciones entre la literatura fantástica y la literatura realista en

términos de su poética de la ficción narrativa, y rescata a la literatura fantástica del menosprecio a que había sido sometida por la crítica literaria del momento.

Dentro de la concepción borgiana del arte narrativo de ficción no se justifican las diferencias de valor establecidas entre la literatura realista y la literatura fantástica, en particular cuando se usan términos valorativos según los cuales la primera coincide con la realidad y la segunda no. De ese planteamiento se sigue que la literatura fantástica es falsa, caprichosa, evasiva y gratuita. Borges entiende que ambas son formas concebidas a través de procedimientos literarios, a través de artificios y convenciones del arte narrativo. Dice Rodríguez Monegal que Borges ataca la noción popular de que "la literatura fantástica es una especie de capricho contemporáneo" y de que "la verdadera literatura es aquella que elabora novelas realistas, y que ofrece una verosimilitud casi estadística."[9] Para Borges la supuesta gratuidad y evasión de la literatura fantástica no existen. Dice Rodríguez Monegal: "Para él, sin embargo, la literatura fantástica se vale de ficciones no para evadirse de la realidad sino para expresar una visión más honda y compleja de la realidad." Y la ubica y define dentro del campo de la causalidad mágica, en oposición al realismo: "...de ahí que la literatura fantástica requiera más lucidez y rigor, más auténtica exigencia de estilo que la mera copia de la realidad cotidiana, que ésta sí puede abundar en incoherencias, en arbitrariedades, en el tedio..."[10]

En esta conferencia Borges menciona cuatro procedimientos de la literatura fantástica, que de alguna manera u otra, Bioy Casares utiliza en La invención de Morel:

1- La obra de arte dentro de la misma obra

2- La contaminación de la realidad por el sueño

3- El viaje en el tiempo

4- El doble

En nuestro estudio de La invención de Morel desde la perspectiva de lo fantástico veremos cómo se integran diversos recursos y técnicas de ficción para organizar un universo narrativo que se significa y se comenta a sí mismo, que deliberadamente manifiesta su ruptura con los cánones de la verosimilitud del relato para lograr la aceptación, en el plano del artificio, de lo inverosímil como la realidad.

Función Narrativa

La invención de Morel está estructurada en la forma de diario. El escritor del diario es un fugitivo que, huyendo de la justicia, se refugia en una isla desierta, en la cual, de la noche a la mañana, comienzan a ocurrir sucesos incomprensibles, entre los cuales destaca la aparición de los habitantes de la colina. El escritor narra cómo este suceso altera la vida que hasta ese momento llevaba en la isla solitaria:

> Anoche, por centésima vez, me dormí en esta isla vacía...Viendo los edificios pensaba lo que habría costado traer esas piedras, lo fácil que hubiera sido levantar un horno de ladrillos. Me dormí tarde y la música y los gritos me despertaron a la madrugada. La vida de fugitivo me aligeró el sueño; estoy seguro de que no ha llegado ningún barco, nungún aeroplano, ningún dirigible. Sin embargo, de un momento a otro, en esta pesada noche de verano, los pajonales de la colina se han cubierto de gente que baila, que pasea y que se baña en la pileta, como veraneantes instalados desde hace tiempo en los Teques o en Marienbad. (p. 19)

Su aparición no tiene explicación lógica o racional por varios factores:

1- Lleva 100 días en la isla, y durante todo ese tiempo ha sido su único habitante.

2- La isla está solitaria y vacía porque es foco de una enfermedad contagiosa.

3- Debido a su vida de fugitivo tiene el sueño ligero, y está en la completa seguridad de que a esta isla no ha llegado ningún medio de transportación usual (ni barco, ni aeroplano, ni dirigible).

De manera que esta gente no pueden ser personas reales y como tales podría suponer que son alucinaciones o imágenes productos del efecto del calor en su cerebro, pero a través de sus sentidos puede verlos y describir su vestimenta, y puede oírlos y reconocer la música que bailan.

Por tanto llega a una conclusión: "Pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo" (p. 20).

Esta oración conclusiva lleva en sí misma el germen de

la duda y de la negación (amén de que constituye una anticipación), y contiene una alusión al dilema y a la situación que motivan al escritor a escribir su diario. Por un lado, la lógica le dice que estas personas son irreales, productos de su imaginación, y todo apunta y señala hacia la ratificación de esta aseveración, pero por otro lado, puede verlos, oírlos y sentirlos, y más terrible aún, los ve iguales a sí mismo. De manera que si ellos son irreales, entonces él también es irreal; y sólo si ellos son reales, entonces él también es real.

En el diario el escritor señala específicamente las razones que lo motivaron a escribirlo. En primer lugar porque necesitaba dejar un testimonio de los sucesos inexplicables e incomprensibles que ocurren en la isla desierta: "Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro" (p. 17). Su diario no sólo es un catálogo de hechos asombrosos, sino también un riguroso análisis de la situación que impera en la isla. Sospechoso de su muerte, y de que este testimonio se convierta en su testamento, escribe, en segundo lugar, para dar crédito de su veracidad: "Siento con desagrado que este papel se transforma en testamento. Si debo resignarme a eso, he de procurar que mis afirmaciones puedan comprobarse; de modo que nadie, por encontrarme alguna vez sospechoso de falsedad, crea que miento al decir que me han condenado injustamente" (p.22). La rigurosidad será la divisa que guiará su diario: "Pondré este informe bajo la divisa de Leonardo--ostinato rigore--

e intentaré seguirla" (p. 22). Como parte de esta rigurosidad su diario abunda en razonamientos y argumentos lógicos. En tercer lugar el diario será una garantía contra su propia vacilación: "Sin embargo, lo que hoy escribo será una precaución. Estas líneas permanecerán invariables, a pesar de la flojedad de mis convicciones" (p. 22-23).

De manera que el diario surge como la única manera que tiene el escritor de afirmar, no sólo la realidad de lo que ve a su alrededor, sino también su propia realidad y existencia.

La selección de la forma de diario se justifica porque constituye una narración interna o enmarcada, que es un antiguo recurso o artificio técnico, cuya función principal es concretar e intensificar la situación narrativa: narrador-materia narrativa-público. En este sentido integra y da forma concreta en el relato a la figura del narrador ficticio y a un público ficticio. Impone, además, unas condiciones particulares sobre la situación narrativa, mediante las cuales cada autor puede desarrollar su juego narrativo. Se considera, además , como un "recurso técnico excelente para satisfacer una exigencia primordial que el lector reclama del arte narrativo: la confirmación de lo narrado."[11]

Como corresponde a esta forma, los sucesos están narrados en la primera persona singular, modo de narrar que "robustece la impresión de autenticidad que ya la narración enmarcada confiere de suyo a lo narrado."[12]

Los eventos están narrados desde la perspectiva del escritor, que es, a la vez, el narrador (verbalizador), el agente focalizador, y el protagonista de los eventos. La narración está enfocada desde una perspectiva interna, pero el objeto focalizado (Faustine y los habitantes de la colina) es percibido desde una posición externa. El factor primordial que limita la percepción de la materia narrada por parte del narrador es, precisamente, su condición de fugitivo de la justicia. Por miedo a ser descubierto se ubica en los bajos pantanosos, desde donde observa, con dificultad, todos los movimientos de los habitantes. Esta situación particular en la cual Bioy Casares coloca a su narrador ficticio--escritor y fugitivo--determina todo el juego con las perspectivas y los planos de significación que caracterizan a La invención de Morel.

El diario está dirigido a un lector inscrito en el texto, con quien el narrador establece un diálogo constante, y a quien dirige su testimonio:

Interpelación indirecta:

> Lo encontré abierto; en seguida me instalé en él. Lo llamo museo porque así lo llamaba el mercader italiano. ¿Qué razones tenía? Quién sabe si él mismo las conoce. Podría ser un hotel espléndido para unas cincuenta personas o un sanatorio. (p. 25)

Interpelación directa:

> "El lector atento puede sacar de mi informe..." (p. 25)

"Aquí no debe el lector imaginar que está descubriendo..." (p. 61)
"Debo una explicación..." (p. 63)

Este lector es el tercer elemento establecido en la situación narrativa que propicia la narración enmarcada: el público. Es un público hipotético, de quien el narrador espera la lectura de su diario, una vez terminado. Este lector hipotético prefigura al narrador como, a su vez, un lector y espectador de la obra de Morel (contenida en su diario), y está representada en la narración en la figura del editor, que a su vez prefigura al narrador como editor de la obra de Morel.[13]

Bioy Casares utiliza la narración enmarcada con la modalidad del manuscrito encontrado y editado. La transcripción del diario está a cargo de un editor, que se revela a través de las notas al calce, en las cuales corrige algunas aseveraciones, tanto del diario como del manuscrito de Morel, pone en duda otras y añade indicaciones en torno a los sucesos. Su función específica va dirigida al lector, como editor garante, factor o elemento de corroboración (adicional) de la credibilidad del narrador y de la autenticidad de lo narrado. Cumple, además la función de representar al lector real, que lee, transcribe y comenta los documentos. Trinidad Barreras señala que estamos "ante uno de los recursos novelescos más antiguos: el de la transcripción, que oculta tras sí un afán de objetividad y verosimilitud."[14]

La materia de la narración se convierte en un enigma o

misterio a descubrir: qué sucede, quiénes son, qué hacen aquí y cómo llegaron. A medida que observa y poco a poco descubre lo que sucede en la isla el escritor documenta todo en su diario, registrando con lujo de detalles indicios, pistas, hipótesis, razonamientos, argumentos, dudas, sentimientos, miedos, temores, reflexiones, etc. A partir del enigma planteado el narrador, junto al lector, se ve inmerso en una atmósfera enigmática de tensión in crescendo, que culmina con la explicación total de los acontecimientos. Respecto a esta atmósfera Trinidad Barreras señala que la obra cumple con una de las leyes del relato fantástico establecidas por Bioy Casares: la creación del ambiente o atmósfera sofocante.[15] La narración adopta la técnica del relato policial.[16] A través del juego de "mirar sin que lo vean" el fugutivo se convierte, a la vez, en un detective o investigador de hechos misteriosos. Durante todo el tiempo de la narración antes de la explicación final el enigma se mantiene a través de procedimientos de retardación tales como indicios, pistas falsas, diversas hipótesis y anticipaciones.

Los indicios de la ocurrencia de hechos extraordinarios, que trastocan la realidad en que cree vivir el narrador, comienzan desde la oración que abre la narración: "Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro: el verano se adelantó" (p. 17). A los descubrimientos en los sótanos (en el primer sótano, el tragaluz "como irreal, como visto en un sueño", en el segundo sótano, las cámaras idénticas "infestadas de ecos"), siguen las apariciones incomprensibles de los

habitantes de la colina: "El lector atento puede sacar de mi informe un catálogo de objetos, de situaciones, de hechos más o menos asombrosos; el último es la aparición de los habitantes de la colina" (p. 32).

Al primer grupo de apariciones inesperadas[17] sigue su desaparición (también inesperada): "Lo que sucede no tiene explicación. La colina está deshabitada" (p. 64). Con la segunda aparición de "estos nuevos aparecidos" (p. 68) (que son los mismos), se desencadena una serie de indicios abrumadores, que llevan al fugitivo al borde de la desesperación: entre otros, peces idénticos a los que había sacado, ya podridos, en los días de su llegada (p. 73), puertas que no abren y luces que no apagan (pp. 73,75,76), la aparición de los dos soles y las dos lunas (p. 78), y los dos libros idénticos del "Tratado de Belidor" (p. 94).

Mediante la técnica de la superposición de imágenes en diferentes planos de significación Bioy Casares logra el efecto de la ambigüedad y la pluralidad de dimensiones en un ambiente sofocante y pesadillesco.

Ante la imperiosa necesidad de esclarecer el enigma, el narrador se enfrasca en una interpretación de los sucesos que, debido a su relativa ignorancia, propicia un clima de ambigüedad e imprecisión en torno a la clave del misterio, pero prepara el camino para la explicación final.[18]

Surgen dos posibilidades en torno a la explicación de los sucesos:

1- Que sean hechos reales. La verosimilitud o

apariencia de veracidad de los habitantes de la colina es tal que el narrador no puede negarla, y su presencia es tan convincente que no se puede sustraer ante ella, ni evitar que amenacen su propia realidad.

2- Que no sean hechos reales. El despliegue de prodigios y de situaciones incomprensibles es de tal magnitud que apuntan marcadamente hacia lo irreal y lo inverosímil. Ante la inminencia de esta posibilidad debe encontrar una explicación racional para estos fenómenos.

Mediante argumentos de tipo lógico-racional el narrador intenta adecuar los sucesos extraordinarios a los esquemas comunes de causalidad. Ofrece tanto explicaciones que ratifican la primera posibilidad como explicaciones que ratifican la segunda posibilidad, creando una estructura de afirmación y negación donde predominan la conjunción adversativa pero--en su función de contraposición y de negación--y los verbos en modo subjuntivo y adverbios de duda, que recalcan el clima de ambigüedad e indecisión. Mediante las hipótesis del narrador es imposible llegar a una explicación o solución del enigma. Su función estriba en su contribución a la creación de la atmósfera enigmática y ambigua, y en su escamoteo de la apariencia de veracidad del relato. A continuación ofrezco un inventario de estas hipótesis:[19]

Alucinaciones:

Por su aparición inexplicable podría suponer que son efectos del calor de anoche en mi cerebro; pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo. (p. 20)

Tal vez no sea indispensable; esta gente desaparecerá; tal vez he tenido alucinaciones. (p. 36)

Sueños:

Como en una discusión con alguien que me sostuviera que ese tragaluz era irreal, visto en un sueño, salí a comprobar si todavía estaba. (p. 28)

...olvidé que los horrores que estaba pasando vienen, solamente, en los sueños. (p. 30)

Donde no hay ecos el silencio es tan horrible como ese peso que no deja huir, en los sueños". (p. 31-32)

Locura:

Asombra que los ingenieros de una casa tan bien construida hayan respetado el moderno prejuicio contra las molduras, hasta el punto de haber hecho este refugio que pone a prueba el equilibrio mental: los ecos de un suspiro hacen oír suspiros, al lado, lejanos, durante dos o tres minutos. (p. 31)

Catalepsias, delirios, miedos, fiebres:

Viví enfermo, dolorido, con fiebre,muchísimo tiempo... (p. 35)

Hay dos hechos-un hecho y un recuerdo-que ahora veo juntos, proponiendo una explicación. En los últimos tiempos me había dedicado a probar nuevas raíces. Creo que en Méjico los indios conocen un brebaje preparado con jugo de raíces-este es el

recuerdo (o el olvido)-que suministra delirios por muchos días. La conclusión (referida a la estadía de Faustine y de sus amigos en la isla) es lógicamente admisible; sin embargo, yo tendría que estar jugando para tomarla en serio. (p. 65-66)

Productos involuntarios de la imaginación:

...y de pronto hubo dos personas, bruscamente presentes, como si no hubieran llegado, como si hubieran aparecido nada más que en mi vista o imaginación... (p.31)

Que yo tenga la famosa peste; sus efectos en la imaginación: la gente, la música, Faustine,... (p.80)

Efectos oculares:

Dejé de oírla y pensé que había sido como esas figuras que, según Leonardo, aparecen cuando miramos un rato las manchas de humedad. (p. 39)

Fantasmas:

Esta posibilidad me horrorizó (como si hubiera estado en peligro de tocar un fantasma). (p. 45)

Una maniobra de la policía:

...quizá esta mujer, entibiada por soles de todas las tardes, me entregue a la policía. (p. 34)

Pero me acordé, incrédulo, de mi condición de fugitivo y del poder infernal de la justicia. Tal vez esto fuera una estratagema desmesurada. (p. 66)

Invisibilidad debido a los factores ambientales:

> Por momentos pienso que la insalubridad extraordinaria de la parte sur de esta isla ha de haberme vuelto invisible (p. 58)
>
> Que el aire pervertido de los bajos y una deficiente alimentación me hayan vuelto invisible. (p. 80)

A ello objeta:

> ...no soy invisible para los pájaros, los lagartos, las ratas, los mosquitos (p. 80).

Seres de otro planeta:

> Seres de otra naturaleza, de otro planeta, con ojos, pero no para ver, con oídos, pero no para oír. (p. 80)

Muertos literarios o metafísicos (anticipación)

> ...los intrusos serían un grupo de muertos amigos; yo, un viajero, como Dante o Swedenborg, o si no otro muerto, de otra casta, en un momento diferente de su metamorfosis... (p. 81)

Posteriormente las llama "explicaciones injustificadas, vanas" (p. 83).

La explicación mediante la cual se descifra el enigma planteado altera drásticamente el curso de la narración. Bioy Casares utiliza el recurso técnico de la sorpresa, segunda ley de lo fantástico enunciada en el "Prólogo". Todo lo que hasta el momento el escritor ha percibido como la realidad, se le convierte en irrealidad. La realidad que le mostraban sus sentidos que ni aún su lógica racional pudo

negar, que escamoteó su propia percepción como ser real, y que lo motivó a escribir su diario como medio para reafirmar y probar su autenticidad, ha sido sustraída ante la evidencia contundente de la realidad de todo lo visto y oído:

> Contaré fielmente los hechos que he presenciado entre ayer a la tarde y la mañana de hoy, hechos inverosímiles, que no sin trabajo habrá producido la realidad...Ahora parece que la verdadera situación no es la descrita en las páginas anteriores; que la situación que vivo no es la que yo creo vivir. (p. 88)
>
> He querido transcribir esta conversación fielmente. Si ahora no es natural, tiene culpa el arte o la memoria. Fue natural. Viendo esa gente, oyendo esa conversación, nadie podría esperar un suceso mágico ni la negación de la realidad, que vino después... (p. 95)
>
> Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal. (p. 97)

Bioy Casares recurre a la técnica de la narración dentro de otra narración para descifrar el enigma. Este recurso cumple, no sólo su tradicional función explicativa, sino también una función temática de analogía. La verdadera explicación del enigma tantas veces considerado por el narrador es la siguiente: Faustine, Morel y todos los demás habitantes de la colina han muerto, y en su lugar han quedado imágenes proyectadas a través de una máquina inventada por Morel, que retiene las imágenes que se reflejan en los espejos y las reproduce íntegramente.

Para su explicación final Bioy Casares recurre al medio de la explicación a través de un sistema mecánico. Dice Irène Bessière al respecto: "A preuve, le recours à la science-fiction pour expliquer ce fantastique, suivant la technique même du roman gothique; derrière l'insolite, il y a une machinerie."[20]

Y Jorge Campos: "Es curioso, y resulta original el mantenimiento de un procedimiento que se consideraba superado. Sabido es cómo la novela gótica justificaba razonadamente los misterios y los hechos fantásticos que poblaban sus páginas."[21]

Al igual que la narración principal, es una narración enmarcada, y contiene su propio narrador, su materia narrada y el público al que está destinada. Su narrador es Morel, la materia narrada es la creación de los habitantes de la colina y el público a quien se dirige es a los mismos habitantes de la colina. El narrador principal, a su vez, se convierte en el editor (lee, transcribe y anota el manuscrito). Bioy Casares establece aquí un juego confuso y contradictorio entre planos paralelos, desdoblamiento de imágenes, pluralidad de funciones narrativas, lecturas desde diversos ángulos y diversas perspectivas y planos de la significación.

Como voz narrativa subordinada la explicación de Morel viene a constituir la posición interna desde la cual enfocar a los habitantes de la colina, que completa la perspectiva de focalización del objeto de la narración principal, que a

lo largo del relato ha sido hecha desde una posición externa.

El relato adquiere un tono autorreflexivo y pone al descubierto el mecanismo artificioso que opera detrás de la creación de ficciones literarias. A través de la perspectiva interna que el manuscrito de Morel pone al descubierto, el escritor del diario logra acceso al truco, al sistema mecánico de reproducción de vida que Morel ha creado.

Ante nuestros ojos La invención de Morel se transforma en lo que diversos críticos han llamado una "metáfora de la creación literaria."[22] Para Irène Bessière constituye "une méditation plénière sur les pouvoirs de la machine romanesque qui est toujours invention de l'improbable."[23]

Morel es el inventor de la ficción en la cual todos los habitantes de la colina, incluyendose él, son los personajes. El creador de ficciones es un imitador de Dios. No emula a Dios porque no crea la vida, sino que la reproduce o refleja: "Para hacer reproducciones vivas necesito emisores vivos. No creo vida" (p. 108). De la idea del hombre como imagen o reflejo de Dios surge la idea de la imagen como reflejo del hombre. La imagen no sólo refleja al hombre sino que lo conserva duplicándolo. El que duplica una realidad mediante la imagen de la misma la salva de la posible destrucción. A través de la obra literaria el escritor refleja y representa el mundo, la vida humana, y se representa a sí mismo. La obra literaria se convierte en un medio para alcanzar la eternidad, la inmortalidad. A través

de ella el autor vive eternamente, aunque muera. La motivación de Morel para crear su ficción es "dar perpetua realidad a su fantasía sentimental" (su amor por Faustine) y "vivir para siempre" en un "paraíso privado." A través de su obra de ficción el escritor puede ordenar y significar su destino y el destino del mundo.

Crear una obra de ficción significa reproducir la vida humana: "¿Les cuesta admitir un sistema de reproducción de vida, tan mecánica y artificial?" (p. 107). Esta reproducción de vida se logra a través de artificios, de recursos técnicos mediante los cuales se intenta crear seres y situaciones similares a la vida humana. Si esto se logra, dice Morel: "Ningún testigo admitirá que son imágenes" (p. 105), puesto que son "simulacros de personas" "con conciencia de sí" (p. 106). Y añade "...para nadie, podrán distinguirse de las personas vivas" (p. 107).

Cada obra constituye un gran escenario en el cual se vive representando eternamente: "Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados" (p. 99).

Para que la ficción pueda lograr su cometido necesita del espectador o lector ante cuyos ojos y ante cuya conciencia este teatro de vida adquiera realidad. En la narración principal el narrador es a modo del lector cuya "buena fe" o "ignorancia" constituye el ingrediente necesario para que se logre la magia de la ficción. Dice

Morel: "Recuerden que en nuestra incapacidad de ver, los movimientos del prestidigitador se convierten en magia." Se alude aquí a la famosa frase de Coleridge, "the willing suspension of disbelief", efecto o ilusión mágica que todo escritor debe lograr en su lector.

A través de la perspectiva externa de la narración principal se logra esta buena fe, que pone al descubierto la gran paradoja de la ficción: su capacidad para convertir la realidad en imagen o apariencia, y la imagen o apariencia en realidad.

En sus reflexiones Morel reclama un paralelismo entre los destinos de los hombres y los de las imágenes. A lo largo del relato el escritor--que representa el plano de lo real, en contraposición a Faustine y su irrealidad--se percibirá a sí mismo como imagen, como irrealidad:

> ...Y visto desde abajo, debí de aparecer con mis atributos de espanto acrecentados. (p. 42)
>
> ...la mirada prescindía de mí, como si yo fuera invisible. (p. 43)
>
> Tal vez esta mujer sea para todos tan asombrosa, y no les haya referido mi aparición. (p. 45)
>
> No sé, todavía, si contaban efectivamente cuentos de fantasmas, o si los fantasmas aparecieron en la frase para anunciar que había ocurrido algo extraño (mi aparición). (p. 59)

En sus reflexiones plantea el paralelismo entre lo ficticio y lo real:

> El hecho de que no podamos comprender nada fuera del tiempo y del espacio, tal vez está sugiriendo que nuestra vida no sea apreciablemente distinta de la sobreviviencia a obtenerse con este aparato. (p. 123-124)

El término "nuestra vida" se refiere a sí mismo como escritor, y al lector, a quien se ha dirigido en la narración. A través de su diario espera, al igual que Morel, forjar su destino: "La razón de esta necesidad de escribir ha de estar en los nervios" dice, y luego añade: "Sin embargo, la redacción y la lectura de estas memorias pueden ayudarme a esa previsión tan útil; quizá también me permitan cooperar en la producción del futuro conveniente" (p. 50).

A través del diario espera salvar las imágenes, y a sí mismo: "Sería pérfido suponer-si un día llegaran a faltar las imagenes-que yo las he destruido. Al contrario: mi propósito es salvarlas, con este informe" (p. 121). Su diario es una reescritura de la ficción de Morel, a la que se integra como personaje para inmortalizarse con Faustine.

Para un escritor la ficción es su realidad, sólo allí puede afirmar su existencia y lograr su destino y su inmortalidad. Pero, de la misma manera que la ficción de Morel sólo adquiere presencia real en el momento en que él se convierte en el "espectador no prevenido", así también acaricia la posibilidad de que algún lector, con una buena dosis de "suspensión de la duda" haga realidad su unión con

Faustine. De allí su esperanza en el lector.

> Aún veo mi imagen en compañia de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra. Tal vez este parecer requiera la debilidad de mis ojos. De todos modos consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio. (p. 155)

Caracterización de personajes

En La invención de Morel los personajes están caracterizados de tal manera que puedan ser percibidos por el lector en su condición de personajes de ficción: imágenes con apariencia de realidad. Esto significa que se pueden visualizar en su condición dual de artificio y de reflejo de la realidad por cuanto las descripciones con que el autor los presenta les atribuyen cualidades reales conocidas. Todos los personajes son imágenes, puesto que siempre son uno y reflejan otro. El relato se construye como un sistema de espejos, en el cual todos se reflejan desde diversos ángulos, creando una pluralidad de planos paralelos.

Mediante la fusión de las funciones del narrador y del lector Bioy Casares logra revelar la dualidad inherente a los personajes de ficción.

A través del procedimiento de definición directa el narrador refuerza la verosimilitud del personaje:

> Están vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años... (p. 20)

> En las rocas hay una mujer mirando las puertas del sol todas las tardes. Tiene un pañuelo de colores atado en la cabeza; las manos juntas sobre una rodilla... (p. 32)

Define a Morel como "tenista barbudo", "falso tenista", "canalla ridículo", "horroroso tenista", etc.

El procedimiento de presentación indirecta revela la inverosimilitud por la repetición habitual y mecánica de actos que traicionan su condición de apariencias. Aparecen bruscamente, como por arte de magia (p. 38); y oyen música en medio de una tempestad (p. 39); no oyen ni ven al protagonista (pp. 42,44,45); repiten sus escenas constantemente, como en una representación teatral (p. 62-63).

Estos actos y omisiones de actos se revelan como inverosímiles desde la posición externa del narrador en su función de lector, separado de la ficción y ajeno al mecanismo causal que la produce.

Al protagonista lo vemos como escritor, como narrador, como fugitivo y como lector. Se presenta indirectamente a través de su diario y se revela como un personaje totalmente transparente, de quien obtenemos mucha información diversa: temas de lectura, preocupaciones literarias, preocupaciones sociales, razonamientos, argumentos, sentimientos, etc. Sabemos porqué está allí, cómo llegó, qué hace en el lugar, cómo se sostiene, qué desea, qué busca, porqué escribe, etc. Definitivamente es un personaje del cual podemos construir una personalidad o carácter. Sin embargo, durante todo el

relato lo vemos desdibujarse y diluírse en su carácter de realidad.

En diversas ocasiones alude a su condición de muerto literario:

> El pretexto es que ahora mis actos me llevan a uno de mis tres porvenires: la compañía de la mujer, la soledad (o sea la muerte en que pasé los últimos años, imposible después de haber contemplado a la mujer). (p. 50)
>
> Me alegraba ser un muerto insomne. (p. 51)
>
> ...el descubrimiento literario o cursi de que la muerte era imposible al lado de esa mujer. (p. 51-52)
>
> ¡Que yo estuviera muerto! Cuánto me entusiasmó esta ocurrencia (vanidosamente, literariamente). (p. 82)

Esta condición se cumple, pero, paradójicamente, para lograr vivir en la eternidad de la ficción.

Tiempo y Espacio

La invención de Morel narra la coexistencia y simultaneidad, en el tiempo y en el espacio, de dos planos de la representación: el plano de lo real (representado por la narración del fugitivo), y el plano de lo irreal (representado por los episodios de Faustine).

En un mismo espacio--la isla--y en un mismo tiempo--el tiempo presente de la narración del fugitivo--convergen estos dos planos en una existencia simultánea. Como en toda forma de diario, el tiempo de la narración es simultáneo con

el de la acción, aún cuando se narran hechos ocurridos en el pasado, mediato e inmediato. La narración comienza con una alusión temporal: hoy, y una alusión espacial: en esta isla, para luego proseguir con la frase: ha ocurrido un milagro. Ya desde el comienzo, el texto fija la relación temporal entre el sujeto de la historia (un milagro), el tiempo de la acción narrada (ha ocurrido), y los complementos de tiempo y de lugar en que debe enmarcarse la narración (hoy, en esta isla).

En el plano de la narración el tiempo y el espacio permanecen indeterminados. Así lo señala el hecho de que la palabra "hoy" permanece en la vaguedad e imprecisión a lo largo del relato. Las vagas especificaciones del tiempo actual de la narración se producen siempre en relación con un pasado (que sí se especifica): el año 1924, fecha en que se construyeron las instalaciones en la isla: el museo, la capilla y la pileta de natación. A juzgar por el comentario sobre las vestimentas de los habitantes de la colina, la distancia entre el año de construcción y el tiempo de la narración es, o corresponde a, un pasado inmediato:

> Están vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años: gracia que revela (me parece) una consumada frivolidad; sin embargo, debo reconocer que ahora es muy general admirarse con la magia del pasado inmediato. (p. 20)

Además, es difícil precisar los días transcurridos a partir del inicio de su diario,[24] ya que no todos los

fragmentos corresponden a un día específico, y las pocas marcas cronológicas son confusas o no ayudan a precisar el total de días transcurridos.[25]

Las especificaciones correspondientes al lugar son claras y precisas: "Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de las Ellice", pero son puestas en duda por el editor: "Lo dudo, habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice -o de las lagunas- son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral. (N. del E.)" (p. 22).

El tiempo de la acción (ha ocurrido) es el pretérito perfecto compuesto en el modo indicativo, que denota una acción pasada, que mantiene una relación más o menos próxima con el presente. En la narración proliferan las referencias alternadas entre el presente (hoy, ahora, y el presente indicativo), y el pasado (ayer y el pretérito perfecto simple del indicativo). Evidentemente, fijar el pretérito perfecto compuesto como el tiempo de la acción es establecer el punto medio, donde convergen, tanto la acción coincidente con el acto de la palabra, como el acto consumado, sin conexión con el presente.[26]

Para el fugitivo la isla es un refugio contra el mundo anterior a su llegada: para un perseguido "el mundo es un infierno unánime"; "pero tan horrible era mi vida que resolví partir..." (p. 19).

Sin embargo, la isla se muestra, a veces, como una extensión de su vida anterior:

> Recuerdo el lugar con asco. A mi llegada había centenares de peces muertos. Sacarlos, fue una operación horripilante. He dejado correr agua, días y días, pero siempre tomo allí olor a pescado podrido (que sugiere las playas de la patria, con sus turbios de multitud de peces, vivos y muertos, saltando de las aguas e infectando vastísimas zonas de aire, mientras los abrumados pobladores los entierran). (p. 27)

En ocasiones, las instalaciones de la isla y los descubrimientos que hace en ellas le sugieren un lugar mágico, como prefiguración de lo que acontecerá:

> Con el piso iluminado y las columnas de laca negra que lo rodean, en ese cuarto uno se imagina caminando mágicamente sobre un estanque, en medio de un bosque. (p. 27)
>
> Mi primera sensación no fue el disgusto de no encontrar víveres, ni el alivio de reconocer una bomba de sacar agua y una usina de luz, sino la admiración placentera y larga: las paredes, el techo, el piso eran de porcelana celeste y hasta el mismo aire (en ese cuarto sin más comunicación con el día que un tragaluz alto y escondido entre las ramas de un árbol) tenía la diafanidad celeste y profunda que hay en la espuma de las cataratas. (p. 29)

La concepción de un universo consistente y único se ve puesta en cuestión por la posibilidad real de la existencia de mundos paralelos, de tiempos y espacios simultáneos.

> Acumulé pruebas que mostraban mi relación con los intrusos como una relación entre seres en distintos planos. (p. 82).
>
> (Se ven como circulando en otro mundo, fortuitamente abordado por el nuestro). (p. 107)

La convergencia de ambos planos desdibuja lo real y afirma, le da consistencia a lo irreal:

> Estas paredes-como Faustine, Morel, los peces del acuario, uno de los soles y una de las lunas, el Tratado de Belidor-son proyecciones de las máquinas. Coinciden con las paredes hechas por los albañiles (son las mismas paredes tomadas por las máquinas y después reflejadas sobre sí mismas). En donde yo he roto o suprimido la pared primera, queda la reflejada. Como es una proyección, ningún poder es capaz de cruzarla o suprimirla (mientras funcionen los motores). (p. 134)

La proyección sólida de la irrealidad resalta la fragilidad de las convicciones: "Pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo" (p. 20); y "Estas líneas permanecerán invariables, a pesar de la flojedad de mis convicciones" (p. 32-33).

La realidad se propone cambiada, irreal, como en un sueño o en una pesadilla: "Ahora la pesadilla continúa... Mi fracaso es definitivo, y me pongo a contar sueños. Quiero despertar, y encuentro esa resistencia que impide salir de los sueños más atroces" (p. 55).

La conciencia del tiempo (pasado, presente y futuro) sujeta la vida al devenir inesperado e incierto de los acontecimientos: "Pero la condición de mi dicha, como todo lo humano, es inestable" (p. 150).

Vivir es tener conciencia del tiempo, del caos de posibilidades que significa la vida: confusión, dudas,

temores, sueños, anticipaciones y desconocimiento del porvenir.

El plano de lo irreal--la proyección espacio-temporal de imágenes--representa un concepto de tiempo cíclico o repetitivo, como parte de un esquema o plan concebido con el propósito expreso de dar orden al caos, a la incertidumbre e inestabilidad de la vida humana. Mediante la selección de un ciclo de vida determinado, en un tiempo y espacio también determinados, se rompe con el concepto de la vida como una mera sucesión sin orden. El ciclo de vida se proyecta eternamente, en una repetición infinita que anula el caos de las múltiples posibilidades y del futuro incierto.

> Aquí estaremos eternamente -aunque mañana nos vayamos- repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos. (p. 115)

Se anula la conciencia del tiempo. "...objetos esencialmente nuevos no existirán para ella" (p. 123), porque "...no hay más Faustine que esta imagen, para la que no existo."

En este continuo presente se vive en eterna sujeción al ciclo de vida, en un espacio determinado (isla, museo, pileta), y un tiempo determinado (la semana que dura la grabación). Como dice Morel "...sin poder salir nunca de la

conciencia que tuvimos en cada uno de ellos" (p. 115).

El ritmo de vida es de movimiento constante, pero en actos reiterativos, que señalan hacia un movimiento cíclico, infinito y eterno. Dentro de esta concepción del tiempo la ficción literaria se percibe como proyecto utópico mediante el cual el hombre puede superar el caos que representa la vida humana:

> Con esto compensaba la renuncia a las posibilidades que hay en la vida. Entendió que para los otros, la muerte no sería una evolución perjudicial... (p. 148-149)

En abierta contradicción con el paraíso de Morel la realidad del protagonista se muestra como irrealidad infernal:

> ...quizá atribuya a Morel un infierno que es mío. Yo soy el enamorado de Faustine, el capaz de matar y de matarse; yo soy el monstruo. (p. 149)

Paradójicamente "la muerte de lo real" es el único camino hacia la vida en lo irreal (la ficción literaria): "mi muerte en esta isla has desvelado" (p. 51). Y añade: "ya no estoy muerto: estoy enamorado" (p. 52).

Capítulo IV

Conclusiones

En los análisis de El castillo y de La invención de Morel hemos tratado de establecer una conexión entre ambas obras y el concepto de lo fantástico. Identificamos varios aspectos textuales, de la historia, y de la narración propiamente, que abonan el terreno para la producción del efecto fantástico.

Como factor primordial consideramos el hecho de que ambos autores, lejos de disimular el carácter de ficción de sus obras, lo destacan. Ninguna de éstas tiene pretensiones de realismo, no intentan reflejar ni compendiar el mundo social, no son novelas sicológicas, ni realistas ni naturalistas.

Adolfo Bioy Casares, deliberadamente, pone al descubierto los mecanismos que operan detrás de la creación de una obra de ficción. Mediante estos mecanismos: diversos artificios y técnicas, el escritor de ficción logra crear la ilusión de autenticidad y de veracidad. Bioy Casares utiliza varios de estos recursos tradicionales: narración enmarcada en forma de diario, manuscrito encontrado y editor garan-

te. Pero utiliza, además, otra serie de recursos tradicionales que, en aparente contradicción, van creando una atmósfera de misterio y de incredulidad: ambiente sofocante, técnica policial y técnica de enigmas. De manera que la narración que llega al lector a través del diarista es una mezcla confusa, un ambiente de pesadilla en el cual la realidad y la irrealidad, lo real y lo representado truecan sus valores y lo inverosímil se alza como la única y verdadera realidad en ese mundo ficticio representado.

Los fabulosos mundos de Franz Kafka se definen por su radical extrañeza, que se advierte en la incapacidad, tanto de sus protagonistas como del lector, de lograr ni siquiera una comprensión mínima de los significados de las situaciones narradas. El castillo, como hemos indicado anteriormente, no escapa a este carácter. Estudiar esta novela desde la perspectiva de lo fantástico significa concebirla como desligada de los elementos referenciales de su época y de su autor e integrarla a la corriente literaria contemporánea que tiene como tema central la problematización de modelos literarios tradicionales.

En varios aspectos estudiados El castillo y La invención de Morel muestran semejanzas. Ambos protagonistas son extranjeros que se encuentran en una tierra desconocida, a la cual llegan voluntariamente, aunque forzados por necesidades vitales. Esta nueva realidad se muestra extraña e incomprensible. El territorio condal, por un lado, y la isla de Morel, por el otro, constituyen mundos totalmente separados de la

realidad familiar en que anteriormente vivían los protagonistas. En este nuevo mundo deben, sin embargo, vivir y a él tienen que incorporarse para tratar de hallar en él su lugar. Es, pues, a través de los protagonistas que el lector entra en contacto con cada uno de estos mundos. En ausencia de una voz normativa, la función narrativa descansa enteramente sobre estos narradores que manifiestan una total ignorancia de la realidad en que están inmersos. La comunicación y el diálogo son inoperantes en ambos casos. En El castillo los extensos diálogos y conversaciones manifiestan la estructura de afirmación-negación del sentido, que resulta en información contradictoria que se anula a sí misma. En La invención las posibilidades del diálogo ni siquiera existen. El diarista ofrece diversas interpretaciones de la situación basadas en sus impresiones y en su razonamiento lógico que, lejos de aclarar las cosas, producen el efecto de que se afirman simultáneamente posibilidades que se excluyen unas a las otras.

Privados de los usos ordinarios del diálogo y de la comunicación hablada ambos protagonistas quedan reducidos a aprehender su realidad mediante sus miradas. Pero aún esta posibilidad se les escamotea. Las circunstancias físico-espaciales restringen el foco de visión y la perspectiva de los protagonistas, de tal manera que el objeto focalizado se mira desde una posición externa y no puede ser comprendido ni comunicado de otra manera que no sea mediante varias impresiones e interpretaciones sucesivas.

La narración que se filtra a través de las miradas

incómodas de los protagonistas sólo puede comunicar y reflejar un mundo distorsionado, una perspectiva desde la cual los objetos se muestran extraños y singulares. Por ello la expresión verbal de la voz narrativa en ambas narraciones se caracteriza por el uso de verbos en subjuntivo y adverbios de duda, de ambigüedad y de sospecha. Este estilo hace que prevalezca lo incierto, la duda y la ambigüedad en la interpretación de los hechos, tanto para los protagonistas como para el lector. Se pone de manifiesto la ruptura de esta manera de narrar con la representación o imagen de un universo consistente y único, que es una totalidad cuyas partes son plenamente comprendidas y obvias para todos.

Lo fantástico como modo de la representación

En nuestro estudio hemos propuesto la concepción de lo fantástico como un modo de la representación literaria que se define en contraposición con el modo realista. Hemos definido ambos modos en términos de su función referencial, de las relaciones perticulares que se establecen entre las leyes internas del mundo ficticio y el mundo externo a él.

En la búsqueda de las propiedades y los elementos que son constantes en la historia del concepto literario de lo fantástico hemos encontrado unas ideas básicas que se repiten en las teorías y definiciones estudiadas. En primer lugar, la presencia textual, la representación ficticia de la vida o la ilusión de la realidad:

"mundo claro y sólido"

"mundo familiar"

"mundo que es el nuestro"

"mundo al derecho"

"orden racional"

A esta percepción del relato, o de la narración ficticia, como la vida le hemos dado el nombre de verosimilitud o el efecto o ilusión de estar conforme a las maneras de visualizar y entender la realidad.

En segundo lugar, las definiciones se refieren a sucesos o acontecimientos que confligen, trastornan, alteran o contradicen a la realidad representada:

"se produce un acontecimiento imposible de explicar"

"sobreviene un suceso extraño e inexplicable"

"mundo al revés"

"mundo invertido"

"imágenes intolerables para la razón"

A esta percepción de la narración ficticia o de ciertos acontecimientos en ésta, en contradicción o en conflicto con la realidad familiar representada, le hemos dado el nombre de inverosimilitud o el efecto o ilusión de ausencia o ruptura con los patrones habituales de entender la realidad.

Todo texto que se identifica como perteneciente a la literatura fantástica, o en cuyo análisis se menciona la presencia de elementos fantásticos, contiene ya una ruptura, ya la ausencia total del efecto de verosimilitud:

"conflicto entre lo real y lo posible"

tico se nutre del juego con la forma, de la ruptura con las convenciones literarias, de la problematización de los conceptos tradicionales y del juego con las estructuras lógicas del lenguaje.

De allí que hayamos planteado la necesidad de ir a la forma literaria, de estudiar los factores textuales y los aspectos de la narración, de establecer una lectura de la obra como artificio, como hecho o acto significativo en sí mismo.

Es primordial nuestro interés en subrayar lo fantástico como un modo de la representación que se caracteriza por introducir elementos no familiares, elementos inverosímiles, por invertir las perspectivas lógicas, por romper con los moldes impuestos por las convenciones y los marcos de referencia establecidos. De este modo la literatura fantástica --que a través de la historia literaria se ha manifestado en diversas tendencias, estilos y tipos--se inserta como vanguardia en la concepción del arte como artificio, como técnica, cuyo fin primordial es la singularización o extrañificación del objeto, para asegurar, en última instancia, la propia supervivencia del arte.

Notas

Capítulo 1

[1] Citado por Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972), p. 36.

[2] Todorov, p. 46.

[3] Todorov, p. 46.

[4] Louis Vax, Arte y literatura fantásticas (Buenos Aires: Universitaria, 1971), p. 6.

[5] Vax, p. 9.

[6] Para este siglo surge la llamada tendencia realista dentro de la historia del género fantástico, influenciada por los postulados artísticos del siglo XIX. Sin embargo, lo fantástico es anterior a esta tendencia, como veremos más adelante.

[7] Todorov, p. 34.

[8] Para una discusión sobre la teoría de lo fantástico en que Todorov fundamenta sus argumentos sobre este género, ver a Christine Brooke-Rose, A Rethoric of the Unreal (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), pp. 55-71.

[9] Este elemento adicional elimina la debilidad de las teorías anteriores que exigen que lo fantástico provoque en

cada lector particular una emoción de miedo, extrañeza, o de ambigüedad.

[10] Ver Brooke-Rose, pp. 55-71.

[11] De hecho el propio Todorov sólo pudo ubicar dos ejemplos de lo fantástico puro: The Turn of the Screw, de Henry James y La Venus d´ille de Prosper Merimée.

[12] Por ejemplo, Brooke-Rose estudia los aspectos barrocos en el arte de Robbe-Grillet para mostrar que los extraños cambios en tiempo y perspectiva, junto a la transgresión de niveles narrativos, trastocan valores familiares y producen inquietud e incertidumbre (p. 310). Este efecto es similar al de lo extraño, según la definición establecida por Todorov.

[13] Todorov concluye que lo fantástico tuvo una vida breve. Apareció de manera sistemática con Cazotte, hacia finales del siglo XVIII, y terminó un siglo después con los relatos de Maupassant. Claro está, este juicio obedece a que los relatos del siglo XX no se ajustan a su teoría de lo fantástico, precisamente porque ésta está fundamentada en los modelos históricos correspondientes a la tendencia realista de lo fantástico en el siglo XIX. El modelo de Todorov no es teorético sino histórico, tal como señala Brooke-Rose en su discusión de la teoría del género. Ver la nota 8.

[14] Todorov, p. 204.

[15] Jean-Paul Sartre, "Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage", Situations I (Paris: Gallimard, 1947), pp. 122-142.

[16] Sartre, pp. 125-6

[17] Claro que este intento de darle al hombre una visión angélica (o trascendente) de sí mismo y de su mundo es un fracaso, cree Sartre. Lo que busca la literatura fantástica es imposible; nunca nos veremos desde fuera de verdad.

[18] Jaime Alazraki, "Cortázar, entre el surrealismo y la literatura fantástica", Urogallo, No. 1, (1975), p. 105.

[19] Alazraki, p. 105.

[20] Anthony Thorby, "Anti-Mimesis: Kafka and Wittgenstein", en On Kafka: Semi-Centenary Perspectives, ed. Franz Kuna (New York: Barnes and Noble, 1976), pp. 59-60.

[21] Vax, p. 6.

[22] Emir Rodríguez Monegal, "Borges: una teoría de la literatura fantástica", Revista Iberoamericana, No. 95 (1976), pp. 177-189.

[23] La diferencia entre los planteamientos de Rabkin y Borges, por un lado, y los de Sartre y Alazraki, por el otro, radica en el grado de atención que le brindan a cada uno de estos elementos. Los primeros recalcan la ficcionalidad del texto fantástico, mientras que los segundos recalcan su condición de metáfora o vehículo expresivo de la realidad.

[24] En las teorías de Sartre y Alazraki se observa una tendencia similar, aunque varía el contenido de la realidad y la forma expresiva, que corresponde a un nuevo código.

[25] Tzvetan Todorov, Introducción, Lo verosímil, por Roland Barthes y otros (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1973), pp. 11-15.

[26] Todorov, Introducción, Lo verosímil, p. 14.

[27] Christian Metz, "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", Lo verosímil, pp. 17-30.

[28] R. Jakobson, "Sobre el realismo artístico", Teoría de la literatura de los formalistas rusos, (México: Siglo XXI, 1976), p. 72.

[29] "Viejas como el miedo las ficciones fantásticas son anteriores a las letras", dice Adolfo Bioy Casares en Prólogo, Antología de la literatura fantástica, por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (Buenos Aires: Sudamericana, 1940), p. 7. Emir Rodríguez Monegal cita lo siguiente de una conferencia ofrecida por Borges en 1949: "Las novelas realistas empezaron a elaborarse a principios del siglo XIX, en tanto que todas las literaturas empezaron con relatos fantásticos.... La idea de una literatura que coincida con la realidad es, pues, bastante nueva y puede desaparecer; en cambio, la idea de contar hechos fantásticos es muy antigua, y constituye algo que ha de sobrevivir por muchos siglos." (En Borges: una teoría de la literatura fantástica", p. 186).

[30] Eric S. Rabkin, The Fantastic in Literature (Princeton: Princeton University Press, 1976), p. 216.

[31] Luis Vizoso, "Cinco relatos fantásticos: para una lectura formal", Tesis Universidad de Puerto Rico, 1985, p. 70.

[32] Shlomith Rimmon-Kenan, Narrative Fiction: Contemporary Poetics (London and New York: Methuen, 1983), p. 123.

[33] Rimmon-Kenan, p. 124.

[34] Rimmon-Kenan, p. 124.

[35] Para el análisis de El castillo utilizaremos la edición definitiva traducida al inglés: Franz Kafka, The Castle, ed. Alfred A. Knopf, trans. Willa and Edwin Muir (New York: Alfred A. Knopf, 1968). Esta edición se citará en el texto, Cap. II. Para el análisis de La invención de Morel utilizaremos la siguiente edición: Adolfo Bioy Casares, La invención de Morel (Buenos Aires: Emecé, 1953). Esta edición se citará en el texto, Cap. III.

Notas

Capítulo II

[1] Martin Walser, Descripción de una forma (Buenos Aires: Ed. Sur, 1969), p. 141.

[2] Shimon Sandbank, "Structures of Paradox in Kafka", Modern Language Quarterly, No. 28 (1967), p. 462.

[3] Thorlby, p. 61.

[4] Thorlby, p. 64.

[5] Walser, p. 11.

[6] Walser, p. 12.

[7] Citado por Walser, p. 14.

[8] Citado por Walser, p. 15.

[9] Franz Kafka, Escritos sobre sus escritos, ed. Eric Heller y Joachim Beug (Barcelona: Anagrama, 1969), p. 153.

[10] Kafka, Escritos, p. 152.

[11] Kafka, Escritos, p. 135.

[12] Eduardo Mallea, "Introducción al mundo de Franz Kafka", Sur, 39 (1937),p. 22.

[13] El término "perspectiva" será utilizado en este estudio como sinónimo de "focalización" o "ángulo de visión", entendiendo su significado no en un estricto

sentido visual, sino como "orientación", que incluye tanto lo visual como lo emotivo, cognoscitivo e ideológico. Además, el término refiere a una actitud dentro de la función narrativa que se diferencia de la actividad de "hablar", de "verbalizar", que tradicionalmente la crítica ha fundido, pero que estudios recientes han establecido como actividades diferenciadas. Así, la focalización ("ver") y la narración ("verbalizar") pueden, pero no necesariamente tienen, que ser atribuidas al mismo agente narrativo. De manera que un agente narrativo puede, al mismo tiempo, "ver", y "hablar" sobre lo que ve, pero también puede hablar sobre lo que "ve" o "ha visto" otro personaje. Estos conceptos están basados en Gerard Gennette, Figures III, 1972, de los cuales Shlomith Rimmon-Kenan, en Narrative Fiction, pp. 71-85, ofrece una síntesis.

[14] Walser, pp. 18-51.

[15] Walser, p. 24.

[16] Walser, p. 25.

[17] El infantilismo y la ignorancia de K.--características observadas por la mesonera--están relacionados con su condición de extranjero. De esta manera se explican su mirada observadora y sus infinitas preguntas, en su afán de captar e interpretar este mundo que desconoce.

[18] Kafka, The Castle, pp. 54,60.

[19] Kafka, The Castle, p. 55.

[20] Walser, p. 33.

[21] Walser, pp. 46-51.

[22] Roy Pascal, Kafka´s Narrators (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), p. 30.

[23] Sandbank, pp. 462-463.

[24] Walser, p. 94.

[25] Walser, p. 102.

[26] El destino de K. está inseparablemente unido a la paradoja de la "never-used-opportunity", o de la oportunidad que es posibilidad e imposibilidad simultáneamente. Siempre ocurre que precisamente en los momentos en que los intermediarios afirman que están dadas las condiciones para lograr algo, K. no puede o no quiere hacer uso de esta oportunidad. Cuando lo imposible se hace posible, esa misma posibilidad le devuelve su carácter de imposibilidad.

[27] Rimmon-Kenan, pp. 59-70.

[28] Rimmon-Kenan, p. 60.

[29] K. se refleja en Barnabás, en Klamm, en el viejo Barnabás, en Amalia, etc. Frieda se refleja en Olga, Amalia, Pepi, la mesonera, etc.

[30] Walser, p. 52-80.

[31] Vladimir Propp, "Las transformaciones de los cuentos fantásticos" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, pp. 177-198.

[32] Walser, p. 81-97.

[33] El cuarto día de K. en la aldea cubre un espacio textual de 8 capítulos (4 al 11). Cap. 4: Primera conversación con la mesonera. Cap. 5: Conversación con el alcalde. Cap. 6: Segunda conversación con la mesonera. Cap. 9:

Audiencia con Monus. El quinto día cubre un espacio textual de 7 capítulos (12 al 18). Cap. 13: Conversación con Hans. Cap. 15: La historia de Barnabás y Amalia. Cubre 76 páginas, desde la p. 224 hasta la p. 300.

[34] En relación con este punto Heinz Politzer cita un mensaje recibido por K. al solicitar entrada al castillo: "Neither tomorrow nor at any other time", y comenta que las historias contadas añaden otra perspectiva: "nor yesterday". Heinz Politzer, Franz Kafka, Parable and Paradox (Ithaca: Cornell University Press, 1962), p. 251.

[35] Jorge Lovisolo, "Kafka: fenomenólogo del sinsentido", Quimera, No. 21-22 (julio - agosto de 1982), p. 35.

[36] Citado por Rodríguez Monegal, p. 181.

[37] Kafka, The Castle, pp. 407-8.

[38] Walser, p. 93.

[39] En relación con la imagen del laberinto Heinz Politzer cita un aforismo de Kafka que contiene, además de esta imagen, el elemento de la oscuridad como fuente de confusión e incertidumbre (p. 232).

[40] Walser, p. 118.

[41] Marthe Robert, Kafka (Buenos Aires: Paidós, 1969), p. 78.

[42] Robert, p. 79.

[43] Robert, p. 82.

[44] La parábola, la alegoría y la epopeya (Robert); el laberinto y el texto elohístico (Politzer); la novela de formación educativa (Lovisolo) y las estructuras burocráticas (Adolfo Sánchez Vázquez).

[45] Politzer observa que la manera tortuosa del pensamiento de Kafka lo predispone al uso de esta imagen central: "He would have to invent it if it had not come down to him from tradition in untraceable ways" (pp. 230-31).

[46] Politzer, p. 230.

[47] Politzer, p. 233.

[48] Politzer dice: "The suggestion is supported by Kafka´s interest in Czech literature, which makes it more than probable that he was familiar with the labyrinth of his predecessor" (p. 234).

[49] Entre los significados que se han adjudicado a la imagen del castillo y del laberinto figuran: la idea suprema de gracia y divinidad (Max Brod), la idea de la nada y de la negación absoluta (Lukács), y su concepción como una fortaleza de demonios gnósticos (E. Heller), según Politzer, p. 234.

[50] Erich Auerbach, Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), pp. 9-30.

[51] Politzer, p. 19.

[52] Bioy Casares, Prólogo en Antología de literatura fantástica, p. 7.

[53] Lovisolo, p. 35.

[54] Lovisolo, p. 34.

[55] Lovisolo, p. 36.

[56] Lovisolo, pp. 36-37.

[57] Auerbach, pp. 121-138.

[58] Kafka, The Castle, p. 81. Se alude a la nacionalidad italiana de Sordini.

[59] Entre los motivos presentes en el "Roman Courtois" figuran el viaje al averno, el motivo de la liberación y de la redención, y el tema de la gracia cristiana.

[60] Auerbach, p. 130.

[61] Algunos ejemplos que muestran el empeño de K. en diferenciarse de la masa de los aldeanos se encuentran en The Castle, pp.8, 29, 30-33 y 40.

[62] Kafka, The Castle, p. 48.

Notas

Capítulo III

[1] Rodríguez Monegal, pp. 177-183.

[2] Citado por Rodríguez Monegal, p. 181.

[3] Citado por Rodríguez Monegal, pp. 181-182.

[4] Rodríguez Monegal, p. 182.

[5] Jorge Luis Borges, Prólogo, en La invención de Morel, pp. 9-15. La discusión de este prólogo constituye la segunda parte del artículo de Rodríguez Monegal ya citado. Lo considera "tan importante para la nueva novela latinoamericana como el prefacio de Cromwell, de Victor Hugo, lo fue para el drama romántico" (p. 183).

[6] Rodríguez Monegal, p. 182.

[7] He podido reconocer doce artificios narrativos: narración enmarcada, manuscrito encontrado, narración dentro de la narración, editor garante, explicación a base de un sistema mecánico, el "científico loco", el ambiente o atmósfera sofocante, la técnica policial, el enigma, la sorpresa literaria, el desdoblamiento y la alteración de la realidad por los sueños.

[8] Rodríguez Monegal, p. 180.

[9] Rodríguez Monegal, p. 186.

[10] Rodríguez Monegal, p. 188.

[11] Wolfang Kayser, Introducción y análisis de la obra literaria (Madrid: Gredos, 1976), pp. 261-2.

[12] Kayser, p. 264.

[13] Obviamente Bioy Casares utiliza aquí el recurso del desdoblamiento y el recurso de la anticipación, formas que funcionan para confirmar lo narrado.

[14] Trinidad Barreras, Introd. a La invención de Morel por Adolfo Bioy Casares, ed. Trinidad Barreras (Madrid: Cátedra, 1984), p. 51.

[15] Barreras, p. 22.

[16] Barreras, p. 52.

[17] Ver las páginas 19, 32, 38 y 39 de la edición utilizada para el estudio.

[18] Las diversas hipótesis dadas por el narrador funcionan, vistas desde la técnica del relato policial,como pistas falsas.

[19] Trinidad Barreras ha señalado al soliloquio como un enfoque narrativo que se utiliza con mucha frecuencia en La invención. Lo define como "un monólogo aparentemente dirigido a un auditorio y que se manifiesta a veces como diálogo interior donde el personaje se plantea dudas, interrogantes, hipótesis, que él irá luego resolviendo o rechazando minuciosamente" (p. 51).

[20] Irène Bessière, Le récit fantastique: la poetique de l´incertain (Paris: Larousse, 1974), p. 242.

[21] Jorge Campos, "Las invenciones razonadas de Bioy Casares", Ínsula, No. 35 (mayo 1976), p.11.

[22] Ver a Maribel Tamargo, "La invención de Morel: lectura y lectores", Revista iberoamericana, No. 96-97 (1976), pp. 485-495; Alfred MacAdam, "Narrativa y metáfora: una lectura de La invención de Morel", Otros mundos, otros fuegos; Fantasía y Realismo mágico en Iberoamérica ed. Donald A. Yates (Michigan: Michigan State University, 1975), pp. 309-313; Roland Forgues, "La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares: una metáfora de la creación literaria", Hispanoamericana, No. 23-24 (1979), pp. 159-162.

[23] Bessière, pp. 240-241.

[24] Respecto al tiempo transcurrido en la isla antes de iniciar su diario, el fugitivo especifica que son 100 días, aunque el término utilizado ("por centésima vez") puede tener un sentido de indeterminado.

[25] Sobre el particular, ver a Trinidad Barreras, pp.49-50.

[26] Sobre el uso de los tiempos hemos utilizado como referencia el Resumen práctico de gramática española de Samuel Gili Gaya (Barcelona: Biblograf, 1973).

Bibliografía

Alazraki, Jaime. "Cortázar, entre el surrealismo y la literatura fantástica." Urogallo, No. 35-36 (1975), pp. 103-107.

----------. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid: Gredos, 1974.

Auerbach, Erich. Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." Revista Iberoamericana, 38, No. 80 (1972), pp. 391-403.

Barreras, Trinidad, ed. La invención de Morel. Por Adolfo Bioy Casares. Madrid: Cátedra, 1984.

Barthes, Roland, et al. Análisis estructural del relato. México: Premiá, 1982.

----------. Lo verosímil. Introd. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1973.

Beicken, Peter U. "Kafka's Narrative Rethoric." En The Kafka Debate. Ed. Ángel Flores. New York: Gordian Press, 1977, pp. 178-187.

Bernheimer, Charles. "Symolic Bond and Textual Play: Structure of The Castle." En The Kafka Debate. Ed. Ángel Flores. New York: Gordian Press, 1977, pp. 367-384.

Bessière, Irène. Le Récit fantastique: La Poétique de l'incertain. Paris: Librairie Larousse, 1974.

Bioy Casares, Adolfo. La invención de Morel. Prólogo Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Emecé, 1953.

Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Antología de la literatura fantástica. Introd. Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1940.

Brooke-Rose, Christine. A Rethoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Specially of the Fantastic. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Campos, Jorge. "Las invenciones razonadas de Bioy Casares." Ínsula, 31, No. 354 (mayo 1976), p. 11.

Docherty, Thomas. Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction. Oxford: Clarendon Press, 1983.

Forgues, Roland. "La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares: una metáfora de la creación literaria." Hispanoamericana, No. 23-24 (1979), pp. 159-162.

Freedman, Ralph. "Kafka's Obscurity: The Illusion of Logic in Narrative." Modern Fiction Studies, VIII (Spring 1962), pp. 61-74.

Gili Gaya, Samuel. Resumen práctico de gramática española. Barcelona: Biblograf, 1973.

Gray, Ronald. Kafka's Castle. Cambridge: Cambridge University Press, 1956.

Heller, Erich. Franz Kafka. New Jersey: Princeton University Press, 1982.

Honig, Edwin. Dark Conceit: The Making of Allegory. New York: Oxford University Press, 1966.

Jakobson, R., et al. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. 2da. ed. Antología preparada por T. Todorov. Trad. Ana M. Nethol. México: Siglo XXI, 1976.

Kafka, Franz. Escritos sobre sus escritos. Recopilados por Erich Heller y Joachim Beug. Trad. Michael Faber-Kaiser. Barcelona: Ed. Anagrama, 1969.

----------. The Castle. Ed. Alfred A. Knopf. Trad. Willa y Edwin Muir. New York: Alfred A. Knopf, 1968.

Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1976.

Kern, Edith. "Reflections on The Castle and Mr. Knott's House: Kafka and Beckett." En Proceedings of the Comparative Literature Symposium. Ed. Wolodymyr T. Zyla. Vol.IV. Texas: Texas Tech Press, 1971, pp. 97-111.

Kovacci, Ofelia. Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

Kudszus, Winfried. "Changing Perspectives in The Trial and The Castle." En The Kafka Debate. Ed. Ángel Flores. New York: Gordian Press, 1977, pp. 385-395.

Lovisolo, Jorge. "Kafka, fenomenólogo del sinsentido." Quimera, No. 21-22 (julio-agosto 1982), pp. 34-41.

MacAdam, Alfred J. "Adolfo Bioy Casares. Satire and Self-portrait." En Modern Latin American Narratives. Chicago: University of Chicago Press, 1977, pp. 29-36.

----------. "Adolfo Bioy Casares. The Lying Compass." En Modern Latin American Narratives. Chicago: University of Chicago Press, 1977, pp.37-43.

----------. "Narrativa y metáfora: una lectura de La invención de Morel." En Otros mundos otros fuegos; Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Ed. Donald A. Yates. Michigan: Michigan State University, 1975, pp. 309-313.

Mallea, Eduardo. "Introducción al mundo de Franz Kafka." Sur, 39 (dic 1937), pp 7-37.

Neumeyer, Peter F., ed. Twentieth Century Interpretations of The Castle. A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice Hall, 1969.

Pascal, Roy. Kafka´s Narrators. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Politzer, Heinz. Franz Kafka, Parable and Paradox. Ithaca: Cornell University Press, 1962.

Rabkin, Eric S. The Fantastic in Literature. New Jersey: Princeton University Press, 1976.

Rest, Jaime. "Las invenciones de Bioy Casares." El realismo mágico en el cuento hispanoamericano. Ed. Ángel Flores. México: Premiá, 1985, pp. 149-153.

Rimmon-Kenan, Shlomith. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Methuen, 1983.

Robert, Marthe. Kafka. Buenos Aires: Paidós, 1969.

Rodríguez Monegal, Emir. "Borges: Una teoría de la literatura fantástica." Revista Iberoamericana, No. 95, pp. 177-189.

Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. México: Ed. Era, 1976.

Sandbank, Shimon. "Structures of Paradox in Kafka." Modern Language Quarterly, No. 28 (1967), pp. 462-472.

Sartre, Jean-Paul. "Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage." Situations I. Paris: Gallimard, 1947, pp. 122-142.

Schlobin, Roger C. The Aesthetics of Fantasy Literature and Art. Indiana: University of Notre Dame Press, 1982.

Sparks, Kimberly. "Radicalization of Space in Kafka´s Stories." En On Kafka: Semi-Centenary Perspectives. Ed. Franz Kuna. New York: Barnes and Noble, 1976, pp. 112-127.

Steinberg, Edwin R. "K. of the Castle." College English, XXVII, No. 3 (1965), pp. 185-9.

Struc, Roman S. "Categories of the Grotesque: Gogol and Kafka." En Proceedings of the Comparative Literature Symposium. Ed. Wolodymyr T. Zyla. Vol. IV. Texas: Texas Tech Press, 1971, pp. 135-154.

Tamargo, Maribel. "La invención de Morel: lectura y lectores." Revista Iberoamericana, No. 96-97 (julio 1976), pp. 485-495.

Thorlby, Anthony. "Anti-Mimesis: Kafka and Wittgenstein." En On Kafka: Semi-Centenary Perspectives. Ed. Franz Kuna. New York: Barnes and Noble, 1976, pp. 59-82.

Timmerman, John H. Other Worlds: The Fantasy Genre. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1983.

Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.

Vax, Louis. Arte y literatura fantásticas. 2da ed. Trad. Juan Merino. Buenos Aires: Ed. Universitaria, 1971.

Vizoso, Luis. "Cinco relatos fantásticos: para una lectura formal." Tesis Universidad de Puerto Rico, 1985.

Walser, Martin. Descripción de una forma. Trad. H. A. Murena y David Vogelmann. Buenos Aires: Sur, 1969.

Wellek, René y Austin Warren. Teoría literaria. 4ta ed. Trad. José M. Gimeno. Madrid: Ed. Gredos, 1966.

SEMINARIO MULTIDISCIPLINARIO
JOSE EMILIO GONZALEZ
FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RIO PIEDRAS