

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

**ProQuest Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600**

**UMI<sup>®</sup>**



A

**La modalidad fantástica en el cuento dominicano del siglo XX**

**By**

**Angel Luis Estévez**

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian  
Literatures Program in partial fulfillment of the requirement for the degree of  
Doctor of Philosophy, The City University of New York**

**2002**

**UMI Number: 3047214**

**Copyright 2002 by  
Estevez, Angel Luis**

**All rights reserved.**

**UMI<sup>®</sup>**

---

**UMI Microform 3047214**

**Copyright 2002 by ProQuest Information and Learning Company.**

**All rights reserved. This microform edition is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.**

---

**ProQuest Information and Learning Company  
300 North Zeeb Road  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346**

©2002

**Angel Luis Estévez**

**All Rights Reserved**

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures Program in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

4/19/02  
Date

Malva E. Filer  
Chair of Examining Committee

4/12/2002  
Date

W. J. Filer  
Executive Officer

Malva E. Filer

Susana Reisz

Margarite Fernández-Olmos  
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

## **Abstract**

### **La modalidad fantástica en el cuento dominicano del siglo XX**

By

Angel Luis Estévez

Adviser: Professor Malva E: Filer

In my dissertation, I sustain that the fantastic Dominican short story of the twentieth century does not fit into the model of the traditional fantastic. In order to carry out my investigation, I begin by explaining the differences between the Marvelous Real and Magic Realism, and how the Fantastic differs from both of these modes of writing. My theoretical approach is principally based on the works of Tzvetan Todorov, Amaryll Beatrice Chanady, Susana Reisz, Rosemary Jackson, and Jaime Alazraki.

The body of my analysis includes the works of four Dominican writers: Juan Bosch (1909-2001), Virgilio Díaz Grullón (1924-2001), José Alcántara Almánzar (1946- ), and Diógenes Valdéz (1941- ). The analysis of fourteen short stories by these authors reveals that, in fact, the fantastic modality practiced today in the Dominican Republic, and elsewhere in Spanish America, does not fit into the model of conventional fantastic short story writing. The focus of my analysis centers upon the *intention* with which these authors have written their stories. I demonstrate that the modern Dominican fantastic is no longer used to terrify the reader, –hence its distinctiveness- but rather the fantastic is used as a vehicle to express the writers' concern with the social, psychological, and political issues of their time. Furthermore, I show that the use of the

fantastic in some of the stories analyzed has served as gunpowder to dynamite, take apart and demystify certain social structures, which have long remained unquestioned, such as the subordination of women with respect to men, [in Alcántara's]. In this respect, I regard the fantastic as a *literature of subversion*. (R. Jackson)

I arrive to the conclusion that: a) there exists, in fact, a fantastic modality in the long-neglected Dominican literature; b) that the new way of approaching the fantastic [*Neo-fantastic*] (J. Alazraki) differs a great deal from the fantastic of the nineteenth century: the supernatural is no longer a ghost or strange being but a crisis generated from within the character him/herself; and c) that the answer to man's conflicts, as these authors suggest, may not be found in our empirical reality but in a reality "other."

### **Acknowledgements / Dedicatoria**

Quiero expresarle mis sinceras gracias al comité lector, especialmente a la Profesora Malva E. Filer, mi directora, por haber aceptado asesorarme en el intrincado proceso de redacción de una tesis doctoral. Por su paciencia y por sus sabias y acertadas observaciones, mil gracias, Profesora Filer.

A Susana Reisz, colega de Lehman College, también le agradezco el gesto de haber sacado el tiempo de su agitada agenda para prestarse como lectora del manuscrito. Gracias por su lectura crítica del texto y por sus sugerencias.

De igual manera quiero agradecerle a la Profesora Margarite Fernández-Olmos, integrante del cuerpo docente de Brooklyn College, quien tuvo la amabilidad de prestarse como lectora. A ella le quiero también expresar mi admiración y respeto por su contribución al estudio de la literatura dominicana.

A Dios, por haberme dado la salud, la fortaleza, la tenacidad, la paciencia y el juicio durante los años de investigación y redacción del manuscrito.

Gracias a mis padres por su generosidad y por creer en que “algún día va a graduarse”.

A la familia Morel (Carmen, Rafael, Noelia y Celia) por haberme adoptado como parte de su familia durante la mayor parte de la investigación y la redacción del manuscrito.

Gracias a todos mis amigos, compañeros de clase y colegas adjuntos, por las charlas informales que sostuvimos, especialmente a José Osorio, Mario Pozada-Burga, Josefina Infante, Jesús Bottaro y Lauren Shaw, quienes improvisamos unas sesiones de

charlas a las que acertadamente llamamos “tesiterapia”. A ellos, mis sinceras gracias por su solidaridad.

Quiero ahora dedicar este trabajo a todos mis sobrinos y sobrinas, especialmente a aquéllos que actualmente están estudiando o a los que se han embarcado en una carrera universitaria. Espero que esto les sirva de aliento e inspiración para que logren llegar a la anhelada meta de sus graduaciones. A los que han obtenido ya su título, ¡que aspiren a otro! Con este trabajo quiero al mismo tiempo hacerles un llamado para que NO SE OLVIDEN DE SUS RAÍCES, especialmente de su idioma ESPAÑOL. Es importantísimo que, como dominicanos, mantengamos siempre presente nuestra dominicanidad, que representemos dignamente nuestra media isla y que nos sintamos orgullosos de nuestra cultura y de nuestro idioma. Pero es más importante todavía que inculquemos esos valores, que son los que nos caracterizan como dominicanos y como latinos, a nuestros hijos e hijas. Así como nuestros padres y mayores nos han nutrido con anécdotas y costumbres de nuestros antepasados, así nosotros debemos dejar como herencia a nuestros hijos el mismo legado. Espero que este trabajo les despierte el interés por conocer más de nuestra idiosincrasia, que les sirva de estímulo para la superación personal de cada uno, por educarse y por convertirse en ciudadanos productivos, tanto en tierras extranjeras como en nuestra propia tierra. Una manera de proyectar nuestra dominicanidad y latinidad es haciendo uso de nuestra lengua: ¡Hablemos más español!

A Marta Vázquez, mi maestra de quinto curso en la Escuela primaria Peña y Reynoso, en Pueblo Nuevo, Santiago, por haberme despertado la conciencia hacia los demás. Su dedicación y entrega al campo de la docencia ha dado sus frutos. Siempre la recuerdo.

De igual manera, quiero agradecer a mis profesores del nivel sub-graduado de *Hunter College* y a los del *Graduate Center*, de quienes he aprendido y sigo aprendiendo tanto.

Quiero expresar mi gratitud a mi esposa Altagracia por su apoyo incondicional en la última (¡y tortuosa!) etapa del proceso de tesis. Quiero dedicar mi tesis a mi primogénito, Alejandro. Para Alejandro vaya este trabajo como regalo por haber completado en mi vida la etapa de padre y por ser el dinamismo que de ahora en adelante impulsará las vidas de mi esposa y mía.

Debo, finalmente, agradecer a mi hermana Irene por hacerme una atinada sugerencia: Un día ella frunció el ceño y, como por intuición divina, me dijo: *Tú deberías ser maestro*. Ella tal vez ha olvidado esas cuatro palabras. Yo nunca lo hice. Fue un llamado. Sentí la urgencia de serlo como si ello hubiera estado previsto, y me lo propuse como meta. Ahora lo soy y quiero compartir con ella el gozo y la satisfacción que brinda este oficio. Gracias, Irene, por haberme ayudado a encontrar mi verdadera vocación.

## LA MODALIDAD FANTÁSTICA EN EL CUENTO DOMINICANO DEL SIGLO XX

**Índice****0. Introducción**

El cuento en la República Dominicana ..... 1

**Capítulo 1**

Consideraciones sobre las teorías de lo fantástico y el Realismo mágico..... 14

**Capítulo 2**

Juan Bosch: Fantasía y folclore en el cuento dominicano.....38

**Capítulo 3**3.0 Virgilio Díaz Grullón: Trayectoria y significación de Virgilio Díaz Grullón  
en la literatura dominicana..... 64

3.1 Lo fantástico todoroviano en “Más allá del espejo” ..... 68

3.2 Lo onírico/absurdo como materia fantástica en “Círculo” ..... 74

3.3 “La resignada inmortalidad de Don Cástulo”: un ejercicio mágicorrealista..... 80

**Capítulo 4**

4.0 José Alcántara Almánzar: Lo fantástico como subversión del orden establecido..... 88

4.1 Metamorfosis como vehículo de emancipación y liberación femenina:

“La insólita Irene”, de Callejón sin salida, 1975..... 91

4.2 Enajenación y desdoblamiento en “Ruidos”,

de Las máscaras de la seducción, 1983..... 98

4.3 El misterio de lo innombrable: “La obsesión de Eva”,

de La carne estremecida, 1989..... 103**Capítulo 5**

5.0 Diógenes Valdez y la práctica de una ‘literaturización fantástica’ ..... 109

5.1 Lo lúdico y lo fantástico en el proceso de la escritura (parte I):

“Biografía de un hombre desde un sexto piso” ..... 111

5.2 El absurdo y lo onírico como recursos fantásticos:

“Paradoja número uno” y “Paradoja número dos”.....	113
<b>5.3 Lo lúdico y lo fantástico en el proceso de la escritura (parte II):</b>	
“Todo está consumado” .....	118
<b>5.4 <u>Motivos para aborrecer a Picasso</u> (1996), el aporte más reciente de Diógenes Valdez</b>	
a la cuentística dominicana: Un caso (satírico) de vampirismo fantástico.....	125
<b>5.5 “Motivos para aborrecer a Picasso”: Un caso (satírico) de vampirismo fantástico.....</b>	<b>129</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>136</b>
<b>Obras cuentísticas de autores estudiados .....</b>	<b>143</b>
<b>Bibliografía general .....</b>	<b>145</b>

## LA MODALIDAD FANTÁSTICA EN EL CUENTO DOMINICANO DEL SIGLO XX

### 0. Introducción

El cuento dominicano, y por extensión la literatura dominicana del siglo XX, podría describirse, historiográficamente, en torno a la figura del dictador Rafael Leónidas Trujillo y su régimen. Tomando la era de Trujillo como hito en la historia dominicana, se podría hablar de tres etapas que no sólo conciernen a la literatura sino a todos los niveles socioculturales. En términos generales se habla de “antes de Trujillo”, “durante la dictadura de Trujillo” y “después de Trujillo”. Es esta tercera etapa la que más nos interesa ya que la producción cuentística que se estudia en este trabajo fue producida, casi en su totalidad, después de la era de Trujillo. Sin embargo, es necesario tener una visión general del cuento en estas tres etapas para estar conscientes de lo que representó y cómo afectó las letras dominicanas una dictadura que sofocó al país por algo más de treinta años.

Fuera de la isla, la literatura dominicana ha permanecido prácticamente ignorada. Cuando se habla de literatura dominicana se suele citar a unos cuantos autores que han merecido reconocimiento en el ámbito literario de toda Hispanoamérica. Nombres como Manuel de Jesús Galván, Pedro Henríquez Ureña y su hermano Max, Pedro Mir, Juan Bosch, Manuel del Cabral y algunos autores aún menos mencionados, son los que, aparentemente, componen el corpus de literatura dominicana, tanto como autores de obras de ficción como de otras obras del quehacer literario. Son varias las causas de esta

aparente pobreza, desconocimiento y desinterés por las letras dominicanas. Jenny Montero explica que “En la República Dominicana el cuento, como género, tiene una evolución tardía, posiblemente debido a las circunstancias culturales, económicas, sociales y políticas, que determinan su proceso histórico”. Y, citando a Aída Cartagena Portalatín, amplía diciendo:

El coloniaje español, luego francés, la orientación que tuvo la cultura colonial, la España Boba, la Independencia Efímera, la ocupación haitiana de 22 años, la Independencia Nacional en febrero, 1844, la anexión a España en 1867, son hechos que arrojan a nuestra literatura una fuerte dosis de inautenticidad. De alguna manera, estos acontecimientos impidieron que pudiera generar una tradición vigorosa en el cuento.<sup>1</sup> (5)

Las tres décadas de dictadura (1930-1961) de Rafael Leónidas Trujillo es una de las causas principales que mantuvo rezagadas las actividades culturales libres en República Dominicana. Basta con hojear las historias literarias del país para notar que a partir de la caída de Trujillo comienza a surgir en el país una promoción de autores de considerable calibre, quienes se destacan en el ejercicio de la creación verbal (especialmente en poesía y cuento). Estos autores inician sus publicaciones en forma abierta y libremente creativa, sin ataduras ni temor a represalias. Con la caída de Trujillo se marca un hito en la tradición literaria dominicana. Hay algunos comentaristas y críticos literarios quienes, sin mencionar razones político-económicas, se precipitan a tildar la literatura dominicana de “árida” y poco constante en la producción y publicación de las obras.

---

<sup>1</sup> Jenny Montero extrae esta cita de la antología de Aída Cartagena Portalatín Narradores dominicanos, Pág. 8.

Según José Alcántara Almánzar, un factor que ha contribuido al desconocimiento y a la falta de promoción de la literatura dominicana ha sido la inexistencia de una política cultural apropiada que auspicie y estimule las actividades culturales y artístico-literarias en el país. Los gobiernos se han mostrado indiferentes ante esta situación –tal vez con razón- remediando y atendiendo necesidades consideradas más urgentes e inmediatas del pueblo dominicano. Esto se entiende si atendemos a la condición-de-país-subdesarrollado y lo que ello acarrea en todos los ámbitos: económicos, culturales, religiosos, políticos, sociales, de un país del llamado “tercer mundo”.

Pero el hecho de que el país sea uno de los muchos países en vías de desarrollo en Hispanoamérica, no justifica que los escritores dominicanos no se hayan dado a conocer en el resto del continente. Hay razones de mercadeo, calidad literaria y representación editorial, que han frenado significativamente el fenómeno literario en República Dominicana.

En una reciente entrevista aparecida en el Listín Diario, Zaida Corniel conversa con dos escritores (José Carvajal y René Rodríguez Soriano)<sup>2</sup> residentes en Miami quienes, según la entrevistadora, son directos en sus juicios:

En República Dominicana no existe un mercado editorial, sino imprentas. De ahí que abunden publicaciones que nunca pasaron por el cedazo de un consejo editorial y que no trascienden. Además, tampoco es que autores como Echenique o Zoé Valdés sean mejores que los nuestros, es que simplemente los de aquí no saben manejarse dentro de ese nuevo código del mercado, en el que entran

---

<sup>2</sup> Estos escritores dirigen Librusa, una Agencia Internacional de Noticias Literarias en Internet. Para más detalles, véase la página en la red, Librusa.com

acuerdos, juegos y “maquillaje de marketing” imponiéndose muchas veces a la calidad.<sup>3</sup>

José Carvajal pone el dedo sobre la llaga cuando declara que “el escritor dominicano tiene que darse cuenta, primero, de que solamente existe en República Dominicana. Si quiere conquistar ciertos mercados hacia fuera tiene que dejarse orientar por personas que saben”.

De acuerdo con los comentarios de este escritor, la falta de organización y de conocimientos, tanto del funcionamiento de los órganos editoriales y de los mecanismos de mercadeo, constituye una crisis interna que muy bien puede ser la causa responsable de que las letras dominicanas no hayan tenido mayor trascendencia, por lo menos en Latinoamérica. Carvajal tiene razón al decir que “aquí [en Santo Domingo] no hay editores, y se han publicado muchísimas cosas que no merecen la atención del lector”.

La insularidad parece desfavorecer la promoción editorial adecuada y la distribución de las obras en el resto de Hispanoamérica. A este inconveniente hay que sumarle el factor económico, determinante de la cantidad de la tirada de una edición. La falta de fondos y de representación editorial para auspiciar el costo de una tirada (promedio de 1,500 ejemplares) explica porqué resulta cada vez más difícil comprar un libro en librerías del exterior (o en el mismo Santo Domingo) o simplemente obtenerlo de una biblioteca. Este último fenómeno, sin embargo, ha venido cambiando. Ejemplo de ello es la gran colección que alberga la *New York Public Library*.

Pero las letras dominicanas, al mismo tiempo, han adquirido cierto reconocimiento, especialmente a partir de la década de los años sesenta.

---

<sup>3</sup> “La ‘vanidad aparte’ de dos escritores en la red” Entrevista hecha por Zaida Corniel, aparecida en Listín Diario Digital, el 10 de febrero de 2002. Para ver la totalidad de la entrevista visite la página:

La intervención norteamericana de 1965 contribuyó al florecimiento de una literatura con un fuerte contenido de protesta social donde se destaca un crudo realismo. En esta promoción aparecen textos cargados de un sentimiento nacionalista y tanto en la prosa como en la poesía sobresalen temas como el amor al suelo patrio y otros, con una marcada intención testimonial. Es evidente también el cambio de una temática agraria, que era la temática por excelencia, a otra en que sobresale lo urbano. Jenny Montero afirma que “la temática seguida por el cuento en las décadas 30-60 es fundamentalmente de corte agrario”. (66) Y más adelante añade:

La muerte de Trujillo puso fin a 30 años de silencio y abre una nueva visión en todos los órdenes de la vida dominicana. Al agitado panorama político nacional se suma la lenta y propia evolución en el plano intelectual. La personalidad cultural nacional se despoja de su nexa tierra-habitante, para adoptar la sicología citadina del asfalto. (73)

Esta evolución se nota a todo lo largo de la obra de José Alcántara Almánzar pero, antes que él, ya Virgilio Díaz Grullón había comenzado a dar indicios de este cambio en obras donde el aspecto urbano es patente.

No obstante las adversidades expuestas arriba, especialmente económicas, políticas y socioculturales, los intelectuales dominicanos no han permanecido de brazos cruzados y han trabajado (y lo siguen haciendo) por proyectar una imagen más justa y real del panorama literario dominicano del siglo XX. Este esfuerzo ha tomado varias formas. Se ha tratado (y se sigue haciendo) de recoger lo más valioso y acabado del cuento en múltiples antologías; unas meritorias, otras condenadas por haber estado al servicio de intereses personales. Unas y otras no dejan de presentar obras importantes.

De haberse publicado cuando se compiló, la primera antología hubiera sido la de Max Henríquez Ureña, quien en 1938 recogió Veinte cuentos de autores dominicanos. El propio Max califica su obra anunciando que

Este libro no pretende ser una antología. Antología equivale a **escoger la flor**. Y más que a una selección exigente, en este libro se ha atendido al propósito de dar una idea objetiva de la evolución que, en sus diversos aspectos, ha tenido el cuento en la República Dominicana, desde fines del pasado siglo hasta nuestros días. (15)

Lamentablemente, esta obra permaneció en archivos cubanos y no se llegó a publicar sino hasta 1995. Diógenes Céspedes explica por qué:

Recuérdese que don Max, su padre, su hermano Pedro y su tío don Fed han pasado a colaborar con Trujillo desde 1930, alcanzando altos puestos ministeriales y diplomáticos. Publicar una obra como esa hubiese significado la caída en desgracia de toda la familia, lo cual podía comportar prisión y humillaciones, aunque quizá no la muerte, dada la prestancia continental de esa familia. (11)

El inconveniente a que se refiere el crítico responde a que en el índice de dicha antología aparecen dos enemigos de Trujillo: Ramón Marrero Aristy y nada menos que Juan Bosch.

La segunda antología –que realmente es la primera publicada- es la de Sócrates Nolasco, El cuento en Santo Domingo. Selección antológica, 1957. Luego le sigue la de Aída Cartagena Portalatín, Narradores dominicanos, 1978. En el mismo año aparece la de Felipe Collado, La nueva narrativa dominicana, 1978. En las dos últimas décadas se

ha tratado de recoger con más rigor aún lo más acabado en cuanto a narrativa corta se refiere. Una de las antologías más serias y ambiciosas es la de Pedro Peix, La narrativa yugulada, 1981. Esta antología está precedida de un serio y lúcido estudio cronológico en el cual Peix traza una apretada historia del cuento en la República Dominicana, resaltando la trayectoria del género, desmintiendo y rectificando conceptos e ideas que hasta ese momento se habían venido repitiendo respecto del cuento. Peix desarrolla el estudio preliminar de su antología basado en lo que él llama una “calumnia”:

Para hablar del cuento en la República Dominicana, es preciso empezar perfilando una calumnia: el cuento ha sido en nuestro país un género lerdo, mal digerido, desganado y festivamente cultivado; un género, un arte que ya desde sus orígenes más precarios se vislumbraba como un quehacer mimético y estacionario: y que por mucho tiempo y aún hoy en día –casi a través de cincuenta años de inconsistencia y pírrico ejercicio-, no ha podido enriquecer las fuentes que lo nutrieron, ni tampoco ha logrado emanciparse de los modelos que lo animaron. (5)

Peix también apunta y problematiza la “morosidad” con que se ha desarrollado el relato corto en el país y denomina esta problemática como “tradición del vacío”. El estudio preliminar de Peix también contiene una sección dedicada al *Nouveau Roman*, donde comenta sobre la situación de la novela en la República Dominicana.

La última antología seria que ha aparecido es la Diógenes Céspedes, Antología del cuento dominicano, 1996. Aquí también aparece un estudio preliminar donde el antólogo pasa revista, precisamente, a las antologías precedentes enunciando juicios de valor sobre ellas, en los que señala sus deficiencias, más que las aportaciones de cada

una. El antólogo no deja de tener razón en la mayoría de los casos en cuanto a la mediocridad, tanto de las ediciones mismas, como de los propios compiladores y escritores que conforman las antologías. He dejado de lado algunas de ellas porque no aportan datos relevantes para este estudio. Sobre las antologías, comenzando por la de Nolasco, Diógenes Céspedes opina:

Obedecen a varios criterios empiristas que se repiten de un antólogo a otro: 1) la autoridad de la cosa juzgada, 2) la amistad, amiguismo y la sacralización familiar, 3) la exclusión por enemistad personal o política, 4) la exclusión por diferencias ideológicas, 5) la ignorancia cultural que reduce el cuento a una historia edificante o trascendente, 6) el impudor y la necedad cada vez más creciente de los antólogos de incluirse en sus propias antologías, convirtiéndose en juez y parte. A estos criterios tampoco escapan las antologías poéticas o de ensayos. (9).

En los últimos años se ha despertado cierto interés desde y hacia la literatura dominicana, tanto nacional como internacionalmente. La Revista Iberoamericana ha dedicado un número especial a la literatura dominicana donde se reúnen estudios sobre la prosa (novela y cuento), poesía y teatro, dejando fuera sólo el ensayo. Por otra parte, hace varios años se abrió el Centro de Estudios Dominicanos en City College, a través del cual se promueve la cultura dominicana en general. La novela de Pedro Vergés Sólo cenizas hallarás (Bolero), 1982, ha sido publicada en España y ha sido galardonada con un premio importante. Otra señal saludable ha sido la publicación de la más reciente antología El cuento hispanoamericano en el siglo XX, (3 tomos, 1997) de Fernando Burgos, donde aparecen tres narradores dominicanos: Armando Almánzar Rodríguez,

Aída Cartagena Portalatín y Marcio Veloz Maggiolo. Irónicamente, se ha excluido a José Alcántara Almánzar, Virgilio Díaz Grullón y nada menos que al propio Juan Bosch. En la ya clásica antología de Seymour Menton El cuento hispanoamericano, Juan Bosch era el único autor dominicano en la antología. No obstante las exclusiones, hay buenas señales de existencia –saludable- de las letras dominicanas.

Como se anuncia en el título de esta investigación, el foco principal es la *modalidad fantástica del cuento dominicano*. Hasta este momento, ni las antologías ni ningún otro trabajo investigativo han hecho hincapié en esta modalidad, salvo menciones esporádicas en estudios de tangente relevancia. Hay que aclarar, sin embargo, que las antologías sí han incluido cuentos fantásticos pero no han sido destacados como tales. A través de los cuentos escogidos mostraré que en la República Dominicana existe una veta fantástica que tiene su precedente en Juan Bosch<sup>4</sup> (n. 1909) y que a partir de Bosch se puede trazar la evolución del tratamiento que de lo fantástico han hecho los autores más jóvenes.

A Bosch le interesa, como bien es sabido, el campesino y su entorno. De ahí que la mayor parte de su obra de ficción tenga lugar en el campo y haya sido catalogada de criollista. El elemento fantástico en Bosch estará basado en la cultura popular, en las supersticiones de los hombres del campo y en la tradición oral que anónimamente ha

---

<sup>4</sup> Como se verá, Bosch utiliza elementos sobrenaturales extraídos de la tradición popular y cuentos folclóricos. Hay que anotar, sin embargo, que ya Sócrates Nolasco había presentado en su libro elementos sobrenaturales; pero como apunta Estaban Deive en el Estudio Preliminar mencionado, estos cuentos no son de la autoría exclusiva de Nolasco sino que son en su mayoría cuentos de la tradición oral “recreados” por Nolasco y, por eso, de carácter anónimo. Considero que el cuento fantástico dominicano tiene sus raíces en Bosch ya que para el tiempo en que Nolasco recopila sus primeros cuentos (1904), en la República Dominicana no existía todavía un concepto de “cuento” como género con una trayectoria establecida. El cuento propiamente, comienza a tener el carácter moderno que hoy tiene a partir de la primera colección de cuentos que publica Bosch en 1933, Camino real. Se puede decir que es a partir de esta década que el cuento en Santo Domingo comienza a echar sus raíces nacionales y adquiere las propiedades de “cuento literario”.

pasado de una generación a otra. Bosch, hondo conocedor de la cultura popular dominicana, va a utilizar esos elementos sobrenaturales que tanto conoce y ha oído en boca del pueblo y los va a manipular hasta hacerlos materia prima de sus cuentos. En los cuentos escogidos de Bosch analizaré casos donde el elemento y el efecto de extrañeza se ve afectado ya por una insinuación de humor o por una explicación por parte del narrador que elimina y disipa el efecto o la duda que el lector había venido sintiendo (“La mancha indeleble” y “La bella alma de don Damián”). Conociendo la preocupación social por la que siempre se ha caracterizado la obra de Bosch, es posible que en estos cuentos el tratamiento de lo fantástico sea relegado a un segundo plano y que la problemática social haya sido su foco de atención primaria. De todos modos, es el tratamiento del elemento sobrenatural lo que nos interesa en esta investigación. Si el autor ha utilizado este procedimiento para abordar un problema social, esto será discutido en el momento del análisis del texto en cuestión.

Siguiendo un orden cronológico, he escogido cuentos representativos de Virgilio Díaz Grullón (n. 1924) La transición de un autor a otro es clara. Mientras que Bosch se interesa por la problemática y el entorno campesino, a Díaz Grullón le atrae más el entorno urbano, una temática mas bien psicológica y, en general, circunstancias existenciales del hombre moderno. Si Bosch observa y describe la vida del campesino, los personajes de Díaz Grullón se observan y se describen mostrando una compleja personalidad; se da en Díaz Grullón una dinámica centrífuga de hombre-entorno, mientras que en Bosch se da una dinámica centrípeta, entorno-hombre. Un factor determinante para este planteamiento lo constituye la modalidad narrativa de ambos autores. Bosch utiliza frecuentemente un narrador en tercera persona que observa y

describe; en Díaz Grullón hay un narrador en primera persona quien se observa y se describe. De acuerdo con los postulados de literatura fantástica que expondremos en el próximo capítulo, el hecho de narrar un acontecimiento extraordinario en primera persona favorece la credibilidad y verosimilitud del relato. Esto no hace, sin embargo, que un autor sea mejor o peor que el otro; ambos persiguen propósitos distintos. Dos de los cuentos de Díaz Grullón más acabados en esta modalidad y que serán analizados a la luz de lo fantástico (puro) son “Más allá del espejo” y “Círculo”.

Como veremos más adelante, lo fantástico está íntimamente relacionado con una modalidad hermana: el Realismo Mágico. El hecho de que un relato arranque con la descripción o irrupción de un acontecimiento fantástico no le confiere al relato la etiqueta de *fantástico*; es probable que, dada su naturaleza y tratamiento de dicho elemento, el cuento caiga en categorías cercanas o vecinas como lo maravilloso, lo extraño, lo real maravilloso, o en el campo del realismo mágico, como también puede caer dentro de lo que Todorov denomina “le fantastique expliqué”.

José Alcántara Almánzar tiene dentro de su producción varios relatos que a primera vista podrían ser clasificados tanto dentro de una como de otra modalidad. Sin embargo, un análisis detenido, con las herramientas adecuadas, ayuda a distinguir ambas modalidades en su cuentística. En “La insólita Irene,” por ejemplo, hay una convergencia de lo fantástico con el realismo mágico. El hecho insólito aquí es la metamorfosis de Irene en mariposa. Esta transformación, sin embargo, no deja totalmente convencido a un lector de relatos fantásticos. En su lugar veremos qué es lo que hace a este cuento tan poco convincente dentro del campo fantástico.

Tanto por su tratamiento del elemento sobrenatural como por la atmósfera que logra el narrador, “La obsesión de Eva” es un relato, dentro de los presupuestos de lo fantástico, donde mejor se cumple el efecto de “ambigüedad”. Al analizarlo, veremos si este relato cumple o no las normas de lo fantástico.

Dentro de las múltiples posibilidades para la elaboración del relato fantástico, el elemento onírico ha sido usado con bastante frecuencia. “Como una noche con las piernas abiertas” presenta un caso donde el lector se ve forzado a elegir si lo que le ocurrió al personaje fue un sueño, una alucinación o si efectivamente fue real su experiencia. En esta situación donde los sentidos se bifurcan, la sensibilidad del lector es vital, ya que es él quien tiene que interpretar o aceptar el caso como “posible” u optar por una explicación sobrenatural o, mejor aún, quedarse con la duda.

Los casos más interesantes dentro de lo fantástico los ofrece Diógenes Valdez. Su obra presenta, junto con Virgilio Díaz Grullón, un dominio maduro del relato fantástico. En los cuentos escogidos hay casos de lo fantástico “puro,” instancia donde el lector no puede optar por una explicación lógica de lo sucedido dado el grado de ambigüedad con que el narrador ha manejado la situación; en este tipo de relato la duda o ambigüedad del hecho insólito va más allá de la lectura, dejando al lector sumido en la confusión. En “Para que se cumplan las profecías,” la noticia que sale publicada en un periódico verifica que el personaje ha estado viviendo en un tiempo y un espacio que no corresponden al tiempo y al espacio reales del personaje. Valiéndose del juego entre espacio/tiempo, el narrador logra lo fantástico puro en “Para que se cumplan las profecías”. Se da aquí la irrupción del mundo ficticio en el mundo real donde lo imaginario adquiere dimensiones de realidad tangible.

Diógenes Valdez recurre al efecto fantástico como vehículo para lograr confundir el plano espacial real con el plano ficcional. En “Todo está consumado” asistimos a una situación de “writer at work” donde el personaje principal, un escritor, está escribiendo un cuento; los sirvientes reales del escritor aparecen como personajes ficticios del relato en curso. A medida que el autor-personaje continúa escribiendo, la historia “real” va asumiendo visos de realidad hasta el momento en que ambas historias se entrecruzan, y lo real se hace ficticio y lo ficticio real, terminando la historia ficticia en el asesinato “real” de los sirvientes. El efecto de un desdoblamiento, frecuente en Valdez, es el recurso principal en este relato. Por su economía y por su temática, este cuento recuerda “Continuidad de los parques,” de Julio Cortázar. La influencia, especialmente de Cortázar<sup>5</sup> –y de otros autores de cuentos fantásticos- es evidente en escritores jóvenes del cuento dominicano.

Otro encuentro con lo fantástico lo presenta “Biografía de un hombre desde un sexto piso”. Como en “Todo está consumado,” hay aquí un caso de duplicidad donde se bifurcan el plano de la historia que se relata con el de la vida real de la persona que escribe. Se evidencia en Valdez la insistencia en la creación artística del cuento, una ficción que se autoanaliza. No es difícil aquí rastrear influencias, como la de Borges, a quien tanto le gustaba este tipo de recursos. La obra de Diógenes Valdez no puede ser catalogada de fantástica como modalidad predominante; por el contrario, en ella se

---

<sup>5</sup> En El escritor ante su obra, Virgilio Díaz Grullón, por ejemplo, reconoce la influencia directa de Cortázar cuando, respondiendo a una pregunta declara:

Sali del país. Yo pasé unos diez años, casi, en Washington trabajando en el Banco Interamericano de Desarrollo y allá un amigo argentino me prestó Bestiario, el primer libro de cuentos de Cortázar, que yo no conocía; entonces leyendo a Bestiario me di cuenta que se podía hacer muy buena literatura diciendo cosas absurdas; entonces yo me sentí seguro de mi mismo y fue entonces cuando escribí “Más allá del espejo”; ya dándole libertad total a la fantasía”. (55)

evidencia una temática y unos modos de escritura variados. Hay algunos relatos que gozan tanto del realismo mágico como de los recursos fantásticos ya apuntados arriba. Lo mismo podría decirse de Juan Bosch, Virgilio Díaz Grullón y José Alcántara Almánzar.

La tesis que me propongo sustentar en esta investigación es que la modalidad fantástica del cuento dominicano del siglo XX presenta un carácter híbrido en el que se manifiestan, principalmente, dos tendencias: la fantástica y la magicorrealista. Esta modalidad no se deja, a menudo, encasillar en los modelos propuestos por Todorov y otros teóricos de lo fantástico. Mostraré en mi análisis que ambas modalidades se entrecruzan y que una complementa la otra, dando como resultado una tercera modalidad que podría recibir varios nombres, como lo *fantástico nuevo*.

Según los estudios consultados hasta ahora, lo que determina si un cuento es fantástico o no, depende mucho del efecto que el elemento sobrenatural produzca en el lector y el grado de ambigüedad que el autor/narrador infiltre en la atmósfera del relato. Si se logra mantener en vilo al lector hasta el final, sin romper el efecto de extrañeza, se habrá logrado el efecto fantástico; si no, se habrá arribado al terreno del realismo mágico. Mi estudio examinará de cerca esta dinámica. Al mismo tiempo trataré de descubrir, a través de los procedimientos artísticos de estos autores, hasta qué punto están (o estuvieron) ellos conscientes en cuanto a la elaboración de sus relatos; o sea, si su intención fue causar extrañeza, miedo, sorpresa, o proponer un universo ficticio ajeno al cotidiano. Si fue esto último, cuál fue su motivación. Para analizar los posibles antecedentes y modelos de esta producción cuentística, me detendré a observar y

**comentar sobre la presencia o ausencia de elementos del relato gótico en la creación del efecto fantástico por parte de los respectivos autores.**

**Mi investigación y análisis se basa en los presupuestos, modelos e interpretaciones de lo fantástico presentados por Tzvetan Todorov, Amaryll Beatrice Chanady, Jaime Alazraki, Susana Reisz, Rosemary Jackson, y otros, así como también en las acotaciones y comentarios hechos por críticos de y fuera de Hispanoamérica en torno a la práctica de la literatura fantástica.**

## Capítulo I

### CONSIDERACIONES SOBRE LAS TEORÍAS DE LO FANTÁSTICO Y EL REALISMO MÁGICO

La literatura fantástica no es un fenómeno reciente en Hispanoamérica; por el contrario, se ha venido practicando desde el siglo XIX.<sup>1</sup> Los estudiosos de la literatura fantástica, incluso, han rastreado sus orígenes y muestran que esta modalidad literaria se origina en Europa, especialmente en Francia. En este país se registran las primeras obras de literatura fantástica a partir del siglo XVIII, pasando por una edad de oro durante el Romanticismo. La literatura fantástica de corte tradicional tiene un fuerte vínculo con la literatura gótica.<sup>2</sup> De Europa pasa a Hispanoamérica en el XIX, pasa por el Modernismo y continúa su trayectoria hasta nuestros días.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Oscar Hahn en Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998, señala a "Gaspar Blondin" como la primera manifestación fantástica del cuento en Hispanoamérica. "El primer cuento fantástico que conocemos es 'Gaspar Blondin' del ecuatoriano Juan Montalvo. Fue escrito en 1858 mientras el autor se encontraba exiliado en París. Gaspar Blondin, el protagonista de la historia, aparentemente regresa de la tumba después de su ahorcamiento". (Pág. 11)

<sup>2</sup> Debido a la coexistencia de la tradición gótica con la fantástica, es posible que el elemento "miedo" haya formado parte de ambas tradiciones. El elemento miedo, sin embargo, no es un componente indispensable para crear el efecto fantástico; lo fue a partir del siglo XIX hacia atrás. En el siglo veinte se han producido relatos fantásticos donde el miedo está totalmente ausente. Esta es la preocupación de Alazraki cuando propone lo *neofantástico*. Digamos, por ahora, que el miedo se reemplaza con vacilación. Pero cada relato deberá considerarse individualmente, sin atender a los elementos recurrentes o no en dichos relatos, como se verá más adelante.

<sup>3</sup> Para un estudio detallado sobre literatura fantástica y su evolución en Hispanoamérica, véase La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna, de Irmtrud König. Frankfurt: Lang, 1984.

Es a partir de la década del 1930, con las primeras publicaciones de Jorge Luis Borges y Miguel Angel Asturias, cuando se comienza a perfilar el alcance de las letras hispanoamericanas que años más tarde obtendrían reconocimiento internacional.

Indudablemente, la aceptación y divulgación que en esta década y las siguientes tuvo la literatura hispanoamericana, tanto nacional como internacionalmente, se debe, en gran parte, a esa forma particular de ver y proyectar la realidad que manifestaron autores del calibre de Borges, Asturias, Carpentier y otros. Estos autores allanaban el camino para lo que más tarde llegó a conocerse como el Boom de la literatura hispanoamericana.

Durante los años sesenta y setenta, el fenómeno del Boom cobra todavía más fuerza con las obras de otros autores más jóvenes como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. Exceptuando a este último, la obra de estos autores se caracteriza por un singular tratamiento de la fantasía, llevado a sus últimas consecuencias. Esta manera de narrar y proyectar la realidad americana comienza a manifestarse con éxito a partir de Leyendas de Guatemala, El reino de este mundo, Cien años de soledad, y apuntando hacia otras direcciones en el terreno de la fantasía, en Historia universal de la infamia, Ficciones y Bestiario. Las obras citadas descansan sobre modalidades artísticas responsables de la vitalidad de las letras hispanoamericanas del siglo XX: el *Realismo mágico*, *lo fantástico* y *lo Real maravilloso*.

No es difícil encontrar descripciones y definiciones de estas modalidades en antologías, ediciones de obras y manuales de literatura. Se ha dicho tanto y existen tantos puntos de vista de comentaristas que, en vez de aclarar y definir una u otra modalidad, frecuentemente se tiende a confundirlas y por ende, se confunde al lector. No existe consenso entre los críticos y teóricos de estas tendencias. Esto no significa que todo lo

que se ha dicho sobre las modalidades mencionadas no nos lleve a ninguna parte; hay varios críticos que han hecho aportes significativos para la clarificación y diferenciación de dichas modalidades.

La gran mayoría de los críticos está de acuerdo en que el término “Realismo mágico” fue acuñado por el alemán Franz Roh en un libro sobre la pintura de esos años, en 1925, donde describía la pintura postexpresionista. En 1927 el libro de Roh es traducido al español por Fernando Vela y publicado en la Revista de Occidente, llevando por título Realismo Mágico. Postexpresionismo. El término, entonces, no se usó en principio para describir la literatura sino la pintura. Décadas después el realismo mágico se usará casi exclusivamente con referencia a la literatura, dejando a un lado el uso original con que comenzó a existir.<sup>4</sup>

“Realismo mágico”, ya aplicado a la literatura, comenzó a escucharse en Hispanoamérica de la pluma de Arturo Uslar Pietri quien, en 1948, lo aplica al cuento venezolano en el ensayo “El cuento venezolano” incluido en su libro Letras y Hombres de Venezuela.<sup>5</sup>

Por esos mismos años, Alejo Carpentier proponía otro término para identificar *cierto tipo de fenómeno típicamente americano*. Se trata de “lo real maravilloso” y la primera aparición de este concepto sale a la luz como el prólogo a El reino de este mundo en 1949. Tanto el realismo mágico como lo real maravilloso tuvieron fortuna y se han

---

<sup>4</sup> Juan Barroso VIII en El reino de este mundo y El siglo de las luces, Miami; Ediciones Universal, 1977, traza el trayecto del término desde la acepción que le da Roh y cómo el término llegó a aplicarse a la literatura.

<sup>5</sup> Alexis Márquez Rodríguez añade “...sin embargo, en 1942, otro venezolano, el poeta Vicente Gerbasi, había utilizado la expresión *realismo mágico*, pero para referirse a algún tipo de poesía, y concretamente a la del chileno Humberto Díaz Casanueva”. “El surrealismo y su vinculación con el realismo mágico y lo real maravilloso,” página 78.

extendido hasta nuestros días como expresiones claves cuando se viene a describir la literatura hispanoamericana desde la década del 30. Es necesario, sin embargo, una matización de ambas expresiones para llegar a una diferenciación.<sup>6</sup> Uslar Pietri en su artículo usa el término realismo mágico de la siguiente manera:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico.<sup>7</sup>

Por su parte, Alejo Carpentier en sus exploraciones, primero en libros y luego a través de sus recorridos por territorios hispanoamericanos, explica cómo concibió lo que llamó real “maravilloso”:

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*... A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías.<sup>8</sup>

Alexis Márquez Rodríguez comenta acertadamente que Carpentier no se refiere “... a un

---

<sup>6</sup> No vamos aquí a ofrecer un análisis exhaustivo de lo real maravilloso ya que esta modalidad desborda los límites de este trabajo. Vamos a hacer hincapié, sin embargo, en lo que lo aparta del realismo mágico.

<sup>7</sup> Cito del artículo “Realismo mágico” que aparece en La invención de América mestiza, de Arturo Uslar Pietri. Esta es una edición preparada por Gustavo Luis Carrera, México; FCE, 1996, páginas 333-37.

<sup>8</sup> Citado en el artículo de Alexis Márquez Rodríguez, pág. 79, quien a su vez lo toma del prólogo de la primera edición de El reino de este mundo, México; Ediapsa, 1949, página 12.

determinado tipo de obra creada por el artista, ni a fenómeno alguno vinculado con la creación artística o literaria. De lo que habla es de la existencia de una *realidad que es per se maravillosa*, y que él opone a lo maravilloso artificial, a *“maravilloso obtenido con trucos de prestidigitación...”*

Márquez Rodríguez amplia diciendo que Carpentier “no se refiere a un *fenómeno estético*, sino más bien a un *fenómeno ontológico*, es decir, a *un modo de ser una realidad*, en este caso la realidad americana” (79)

Por otro lado, Luis Leal expande esta idea:

La diferencia entre lo real maravilloso y el realismo mágico se encuentra precisamente en la actitud del autor implícito ante la realidad. En el cuento de lo real maravilloso toda la realidad americana, no sólo ciertos aspectos, es maravillosa. Esta narrativa tiene sus orígenes en el descubrimiento de América y el enfrentamiento de la mentalidad europea con una realidad llena de maravillas. Carpentier observa que ese mundo maravilloso no sólo perdura sino que es lo representativo americano. Lo maravilloso, en el Nuevo Mundo, existe a flor de piel y no es necesario inventarlo.<sup>9</sup> (“El cuento fantástico y el cuento de realismo mágico: convergencias y divergencias,” 62)

Un punto de partida, entonces, para la diferenciación de estas dos modalidades es que una ofrece la descripción de un mundo real, ya existente, y la otra la de un mundo re-creado

---

<sup>9</sup> Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Uslar Pietri añade que “lo que era nuevo no era la imaginación sino la peculiar realidad existente y, hasta entonces, no expresada cabalmente. Esa realidad, tan extraña para las categorías europeas, que había creado el Nuevo Mundo, tan nuevo en tantas cosas, la fecunda y honda convivencia de las tres culturas originales en un proceso de mezcla sin término, que no podía ajustarse a ningún patrón recibido, no era un juego de la imaginación, sino un realismo que reflejaba fielmente una realidad hasta entonces no vista, contradictoria y rica en peculiaridades y deformaciones, que

artificialmente a base de unas técnicas específicas para crear un determinado efecto.

Márquez Rodríguez lo explica de la siguiente forma:

La existencia de esa *realidad maravillosa*, que lo mismo puede estar en la naturaleza, en la historia o en la psicología de las personas, es autónoma, e independiente de la creación artística, ... En cambio, el realismo mágico supone la *creación de una realidad mágica* mediante la *elaboración estética* de una determinada *materia real*. Esta *elaboración estética*, que Uslar Pietri atinadamente sintetiza en la idea de *adivinación o negación poética de la realidad*, en la práctica se vale de recursos adecuados para transformar en *mágica* –o simplemente en *maravillosa*- aquella realidad. Lo cual de hecho supone una deformación de la misma, de manera intencional y con propósitos fundamentalmente estéticos. (79 Énfasis del crítico)

Luis Leal añade otros matices al realismo mágico que son importantes para el deslinde entre éste y lo real maravilloso. Leal explica que

... para el mágicorrealista la realidad es maravillosa y además misteriosa, y por lo tanto es necesario desentrañarla; es necesario captar el misterio que se esconde tras el aspecto físico, objetivo, de las cosas. El misterio, hay que añadir, no está fuera de la realidad, como en el cuento fantástico, o en los relatos de milagros, sino que forma parte de ella. En el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterio en las cosas, en la vida, en las acciones humanas. (66)

---

la hacían inusitada y sorprendente para las categorías de la literatura tradicional...” (La invención de América mestiza, 337)

Uslar Pietri, a pesar de haber sido el primero en utilizar la expresión *realismo mágico*, no parece darle tanta importancia a esta etiqueta como tampoco a la etiqueta de *lo real maravilloso*. Como nos dice en el mismo ensayo citado, “Alejo Carpentier usó el nombre de *lo real maravilloso* para designar el mismo fenómeno literario. Es un buen nombre, aun cuando no siempre la magia tenga que ver con las maravillas; en la más ordinaria realidad hay un elemento mágico que sólo es advertido por algunos pocos. Pero esto carece de importancia.” Y anteriormente ya había dicho: “...Nada inventó, en el sentido estricto de la palabra, Asturias, nada Carpentier, nada Aguilera Malta, nada ninguno de los otros que ya no estuviera allí desde tiempo inmemorial, pero que, por algún motivo, había sido desdeñada”. (337)

Seymour Menton, por otro lado, simplifica un tanto las categorías y ofrece una diferenciación interesante, incluyendo la modalidad de lo fantástico. Menton explica:

[...] En literatura hay que distinguir el realismo mágico, no sólo del surrealismo sino también de lo fantástico y de lo real maravilloso. Aunque Todorov y otros teóricos han propuesto fórmulas bastante complejas para distinguir entre el realismo mágico y las otras modalidades con que se ha confundido, una explicación más sencilla es que cuando los sucesos o los personajes violan las leyes físicas del universo, como en Aura de Carlos Fuentes, la obra debería calificarse de fantástica. Cuando esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o africana, entonces es más apropiado utilizar el término inventado por Carpentier: lo real maravilloso. En cambio, el realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados,

asombrosos PERO reales del mundo real. (Historia verdadera del realismo mágico, 30)

Los señalamientos de Menton, además de ser sumamente elementales, reflejan una visión eurocéntrica. Por otro lado, este crítico no se apoya en ningún presupuesto teórico para la caracterización que hace de las tres modalidades de escritura.

La dirección del presente estudio se centrará en lo que los críticos y teóricos han propuesto para el estudio y diferenciación de lo fantástico y el realismo mágico.

En el año 1970 sale a la luz Introduction a la literature fantastique, de Tzvetan Todorov.<sup>10</sup> Este no era el primer estudio sobre lo fantástico en Francia ni tampoco en Hispanoamérica. El libro de Todorov, sin embargo, marcó unas pautas que, hasta el presente, son el punto de partida para los estudios sobre lo fantástico, aun cuando las critiquen o incluso partan de los presupuestos de Todorov para modificar tal o cual criterio planteado por él. Partamos de la definición que ofrece Todorov de lo fantástico:

... En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, silfides, 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 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. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra... Lo fantástico es la vacilación

---

<sup>10</sup> Voy a hacer referencia de aquí en adelante a la traducción española Introducción a la literatura fantástica, México: Premia, 1981, de Silvia Delpy.

experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. [Y más adelante añade]: ... Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico. (24)

Es decir que, de acuerdo con el punto de vista todoroviano, lo fantástico es la experiencia de un efecto; un efecto que resulta o nace de la vacilación ante un acontecimiento que altera el mundo conocido de quien experimenta la duda o ambigüedad y quien no cuenta con leyes conocidas para explicar dicho acontecimiento de forma racional. Roger Caillois, en su *Au Couer du fantastique* afirma que, “todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”.<sup>11</sup> Este primer acercamiento de Todorov tiene varios puntos importantes que debemos comentar. Para que se produzca ese “efecto” el relato debe estar armado sobre las bases de un mundo conocido. El escenario de dicho mundo tendrá que contar con elementos de la vida real de los personajes participantes en el relato.

Otra de las condiciones apuntadas por Todorov es que en dicho mundo real y familiar de los personajes se da un acontecimiento o un hecho que escapa de la lógica de los personajes; este hecho no será explicable por leyes del mundo conocido.

El evento inexplicable e insólito es lo que va a provocar el efecto de vacilación y ambigüedad y es el momento de la ambivalencia lo que marca lo fantástico. “Si la ambivalencia no existe, entonces el texto leído no pertenece a lo fantástico. Y esto es así

---

<sup>11</sup> Lo cita Todorov en la página 25.

ya que si descubrimos la causa del fenómeno expuesto, entonces la duda se desvanece y con ella la magia de la ambivalencia”. (Capeles 2)

Además de las condiciones apuntadas Todorov explica que el papel del lector es decisivo en la experiencia del fenómeno insólito. El lector debe tomar parte activa en el desarrollo de la trama hasta llegar a identificarse con algún personaje en particular.

Todorov explica que

“lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados... La percepción de este lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes. (29)

No todos los relatos fantásticos causarán vacilación en el personaje y en el lector; no es necesario que siempre exista en ambos tal vacilación, según explica Todorov, pero concluye que en la mayoría de los relatos fantásticos ambos –personaje y lector- sufren tal vacilación.

Después de este primer acercamiento, Todorov resume y modifica la definición de lo fantástico, ofreciendo la siguiente explicación<sup>12</sup>:

The fantastic requires the fulfillment of three conditions. First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character;

---

<sup>12</sup> La siguiente cita la extraigo de la versión en inglés del libro de Todorov, ya que he encontrado cierta ambigüedad en la versión en español. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Translated by Richard Howard, forwarded by Robert Scholes. Ithaca: Cornell UP, 1975. Pág. 33.

thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work –in the case of naïve reading, the actual reader identifies himself with the character.

Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as “poetic” interpretations.”<sup>13</sup>

La identificación del lector con el personaje cobraría aún más fuerza si el relato está narrado en la primera persona singular “yo”.<sup>14</sup>

Hay que apuntar, sin embargo, que, el hecho de que el relato presente uno o varios fenómenos sobrenaturales o insólitos, no hace al relato fantástico. En la delimitación de los varios niveles de lo fantástico, Todorov enumera y describe varias modalidades<sup>15</sup>, no siempre dejando claro dónde comienza una y dónde termina la otra. En el presente trabajo vamos a tomar en cuenta sólo aquellos relatos pertenecientes a lo fantástico puro.<sup>16</sup> Se indicará y se analizará adecuadamente cuando nos crucemos con relatos donde el elemento sobrenatural no logre mantener la vacilación o cuando en el relato se

---

<sup>13</sup> Ana María Barrenechea pone objeciones a estas propuestas en las que lo fantástico no admite ni la lectura alegórica ni la poética. Esta crítica expone su punto de vista en “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*. 38 (1972): 391-403.

<sup>14</sup> Es el tratamiento de la materia narrada lo que va a determinar si el narrador logra transferir el estado de vacilación del protagonista o héroe y “contagiar” al lector. Mientras más solidaria sea esa *complicidad involuntaria* entre personaje y lector, mayor será la vacilación. Mervin Román Capeles añade que “si la narración está en primera persona singular, el lector corre el riesgo de creer más en los hechos narrados, por existir más identificación con el personaje bajo esta persona, ya que el lector se acerca más al personaje. En esta clase de narración, el lector se deja llevar por el narrador, y el autor aprovecha esto para llevar al lector hacia la dirección deseada.” (4)

<sup>15</sup> Todorov enumera las siguientes categorías: Lo extraño puro; lo fantástico extraño; <aquí es donde encaja lo fantástico puro> lo fantástico maravilloso; lo maravilloso puro. “La frontera entre lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso establece el terreno de lo fantástico puro”. (Todorov 38)

<sup>16</sup> Mervin Román Capeles advierte que “como es estrecha la relación de lo maravilloso puro y lo fantástico puro, el lector tendrá que concentrarse en la búsqueda de detalles que separen cada división, como lo es la vacilación permanente del lector en los hechos insólitos. *Recuérdese que en lo fantástico puro tiene que haber vacilación en el personaje y/o lector, entre dos posibles explicaciones y tal vacilación tiene que permanecer sin resolver*”. (6) (El subrayado es mío)

desvanezca la dinámica de lo fantástico. Dichos relatos se tratarán de acuerdo a la naturaleza del elemento insólito y al tratamiento que este elemento reciba en el texto.

Otro aspecto importante de lo fantástico lo constituye los temas de lo fantástico. En el presente estudio no vamos a considerar las modalidades fantásticas de acuerdo con los temas que tratan. Louis Vax afirma que “el estudio de los temas es vano no sólo porque reúne bajo un vocablo único las cosas más diversas, sino también por una razón opuesta aunque complementaria: mil lazos aproximan motivos heteróclitos”.<sup>17</sup> Por otro lado Todorov, cuando se refiere a la naturaleza del elemento sobrenatural dice que “es imposible concebir un género capaz de agrupar todas las obras en las cuales interviene lo sobrenatural y que, por este motivo, tendría que comprender tanto a Homero como Shakespeare, a Cervantes como a Goethe. Lo sobrenatural no caracteriza las obras con suficiente precisión; su extensión es demasiado grande”. (31)

Cuando Todorov comenta sobre el elemento miedo en lo fantástico recurre a una cita de Lovecraft donde dice que “un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitas”. Y luego cita a Peter Penzolt quien afirma que “con excepción del cuento de hadas, todas las historias sobrenaturales son historias de terror, que nos obligan a preguntarnos si lo que se toma por pura imaginación no es, después de todo, realidad”. A esto Todorov reacciona diciendo: “Si estas declaraciones son tomadas textualmente, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que

---

<sup>17</sup> Citado por Capeles, página 7) A Todorov no le interesa la enumeración de temas por su aparición en las obras. Cuando habla de temas lo hace distinguiendo entre dos categorías colectivas: los temas del yo y los temas del tú. En el presente estudio no vamos a entrar en detalles en cuanto a temas por no ser este aspecto de directa relevancia para nuestro estudio. El lector interesado podrá consultar el capítulo 6 del libro de Todorov, “Los temas de lo fantástico”

deducir... que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector”. (31)

Todorov comenta que hay cuentos de hadas donde hay terror y hay cuentos fantásticos de los cuales está ausente todo sentido de temor. El miedo, entonces, no es un elemento imprescindible para el cuento fantástico.<sup>18</sup>

La naturaleza del presente trabajo exige una diferenciación entre lo fantástico y el realismo mágico. Uno de los estudios que con mayor claridad y consistencia aclara el funcionamiento de ambas modalidades es el estudio de Amaryll Beatrice Chanady.<sup>19</sup>

El estudio de Chanady se detiene y se centra en lo que Todorov había denominado como *vacilación*.<sup>20</sup> “A far more satisfactory term than hesitation, which is a reaction on the part of the reader to textual indications, is antinomy, or the simultaneous presence of two conflicting codes in the text. Since neither can be accepted in the presence of the other, the apparently supernatural phenomenon remains inexplicable.” (12) El estudio de Chanady enfoca tanto el efecto que la lectura produce en el lector como en el proceso o la mecánica de cómo se logra ese efecto en el texto. Chanady propone tres condiciones para lo fantástico:

1. La presencia de dos tipos de realidades en el texto: una natural (real) y otra sobrenatural (irreal). Este elemento es básico en la creación del terreno donde vaya a tener lugar la narración fantástica. El lector se deberá encontrar con un

---

<sup>18</sup> “La pura literatura de horror pertenece a lo extraño... lo extraño no es más que una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo. Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón”. (Todorov 40) Amaryll Beatrice Chanady afirma que “to establish terror as the most important characteristic of the fantastic is to create an extremely vague and therefore useless criterion... We must therefore reject fear and horror as a criterion in the case of the fantastic and reconsider the concept of bidimensionality...” (9)

<sup>19</sup> Chanady, Amaryll Beatrice. Magical Realism and The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy. New York: Garland, 1985.

mundo “normal” como el suyo de todos los días, para luego sentirse “amenazado” por un fenómeno que nunca antes había visto o sentido y para el cual no tiene explicación lógica.

2. El texto deberá presentar y mantener la coexistencia de estos dos tipos de realidades textuales, lo cual va a producir lo que ella denomina la antinomia, o sea la existencia simultánea de estas dos realidades contradictorias y conflictivas. Chanady sabe, sin embargo, que “a supernatural event occurring in a world controlled by reason does not automatically make that text fantastic unless it is described as contradictory with respect to the logical code established at the beginning.” (14)
3. El tercer elemento Chanady lo denomina “authorial reticence” y explica que esto estaría a cargo del narrador porque consiste en la lenta y gradual integración de detalles e indicios los cuales serán administrados y diseminados por el texto con el propósito de crear el interés del lector, logrando un efecto emocional por la aglomeración de estos detalles e indicios. El lector, definitivamente, tiene que formar parte activa e integrarse al mundo de los personajes si se quiere que estos detalles causen en él el efecto buscado. “The third criterion of the fantastic is therefore authorial reticence, or the *deliberate withholding of information and explanations about the disconcerting fictitious world.*” (16) (La cursiva es mía)

---

<sup>20</sup> Chanady comenta que para Rabkin, el efecto que se experimenta en el lector es un sentimiento de “astonishment” y que para Todorov el lector “hesitates between accepting apparently supernatural event, and finding a rational explanation.” Chanady, pág. 12.

Pero esta caracterización de lo fantástico ya había sido planteada por Ana María Barrenechea (1972) y Susana Reisz (1979). Esta última prefiere hablar en términos de una problematización de dos categorías opuestas: lo posible vs. lo imposible. La mayor parte de los críticos optan por la oposición natural/sobrenatural; real/irreal y otros pares propuestos por la copiosa bibliografía de lo fantástico. A esto Reisz reacciona y explica su punto de vista de la siguiente manera:

“[...] esta definición viene a corroborar la opinión ampliamente aceptada de que lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible cuya designación varía según el instrumental conceptual de cada autor: natural/sobrenatural (Todorov); normal/anormal (Barrenechea); real/imaginario (L. Vax y Lenne); orden/desorden (Lenne); leyes de la naturaleza/asaltos del caos (Lovecraft); real/maravilloso improbable (Bessiere), todo lo cual se traduciría, dentro del sistema de modalidades propuesto por mí, en la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible.<sup>21</sup>

A través de Barrenechea, Reisz añade que “la poética de la ficción fantástica exige tanto la coexistencia de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional cuanto el cuestionamiento de dicha coexistencia”. (op. cit. 195-6)

---

<sup>21</sup> Esta cita está tomada de “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, pág. 195. Este artículo se publicó por primera vez en Lexis. III / 2, 1979. Luego es recogido por la autora en su libro Teoría y análisis del texto literario. Buenos Aires: Hachette, 1989. 132-151. Recientemente entra a formar parte de una antología crítica de artículos sobre lo fantástico: Teorías de lo fantástico. Introducción y compilación de David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 193-221.

En un intento por caracterizar la dinámica del realismo mágico, Chanady recurre a un planteamiento similar al que utilizó para explicar lo fantástico. Después de hacer un rastreo de la historia del término, la crítica se detiene en lo que dice Balbuena Briones:

El realismo mágico no se limita, como ha creído algún crítico, a los pueblos latinoamericanos que tengan una población de indios y negros y que con sus culturas pueden presentar una nueva realidad en la que funden elementos irracionales y primitivos, sino que, bien entendido, es una corriente universal, y se puede añadir que inherente al ser humano.”<sup>22</sup>

Una vez despejada la duda de la exclusividad del realismo mágico en la cultura latinoamericana, Chanady pasa a caracterizarlo, proponiendo un modelo similar al de lo fantástico. Según su modelo, el relato mágicorealista presenta tres características:

1. La presencia de dos realidades textuales (como en lo fantástico): una que muestra un mundo real y otra que muestra una desrealización del mundo cotidiano de los personajes.<sup>23</sup>
2. La coexistencia de estas dos realidades textuales<sup>24</sup> (ahora las dos realidades presentan una antinomia lógica ante la cual lo sobrenatural o elemento extraño no se problematiza en el discurso narrativo; no se cuestiona ni tampoco se ofrece una explicación lógica, sino que se acepta como natural y normal dentro de la realidad

---

<sup>22</sup> Citado por Chanady, pág. 19. Como crítica a la postura de que el realismo mágico es exclusivamente una modalidad latinoamericana, Chanady se preguntaba “...why could it not be found in any country that has more than one ethnic or racial group? Pág. 19.

<sup>23</sup> “If the supernatural is not recognized as such, there can be no magical realism” (Chanady 22)

<sup>24</sup> Chanady aclara que “although the educated reader considers the rational and the irrational as conflicting world views, he does not react to the supernatural in the text as if it were antinomious with respect to our conventional view of reality, since it is integrated within the norms of perception of the narrator and characters in the fictitious world.” (23)

textual en que aparece) Según Chanady, “Magical realism is thus characterized first of all by two conflicting, but autonomously coherent, perspectives, one based on an “enlightened” and rational view of reality, and the other on the acceptance of the supernatural as part of reality.” (22)

3. “Authorial reticence” es el tercer elemento caracterizador del realismo mágico, apuntado por Chanady. Este recurso juega un papel decisivo en el realismo mágico ya que su función es mantener la naturalidad del mundo presentado, cuidando de que el narratario no sospeche de la verosimilitud de lo narrado; no hay en este discurso, contrario al de lo fantástico, un cuestionamiento del universo representado en el relato. El texto mágicorrealista no indica un punto de vista que juzgue sobre la veracidad o que niegue los eventos y situaciones presentados. Los personajes que conforman el mundo mágicorrealista del texto no lo perciben como sobrenatural; por el contrario, lo aceptan sin manifestar ninguna duda o desconcierto. Ese mundo es tan válido como el nuestro.<sup>25</sup>

La diferenciación que hace Chanady de ambas modalidades es, aparentemente, confusa ya que señala, prácticamente, los mismos criterios para ambas. Sin embargo, cuando contrapone estos criterios la confusión desaparece. Resumamos.

Ambas modalidades presentan dos realidades textuales ante el lector: una natural y otra sobrenatural. En el relato fantástico estos códigos serán contradictorios y conflictivos. En el relato mágicorrealista estos dos códigos coexisten sin fricción; son percibidos como lógicamente coherentes. “In contrast to the fantastic, the supernatural in

---

<sup>25</sup> Chanady resume: “This authorial reticence, or absence of obvious judgments about the veracity of the events and the authenticity of the world view expressed by the character in the text, is our third criterion for the existence of magical realism.” (30)

magical realism does not disconcert the reader<sup>26</sup>, and this is the fundamental difference between the two modes.” (Chanady 22) Finalmente, la “authorial reticence”, común a ambas modalidades y aunque es el mismo recurso, cumplen funciones individuales para acentuar el efecto buscado en ambas modalidades. La siguiente explicación por parte de Chanady revela la intención de su estudio y la diferenciación entre los modos literarios:

Both magical realism and the fantastic are characterized by coherently developed codes of the natural and the supernatural... But while in the fantastic the supernatural is perceived as problematic, since it is patently antinomious with respect to the rational framework of the text, the supernatural in magical realism is accepted as part of reality. [...] Authorial reticence plays an essential role in each of these two modes, but it fulfils a different function in both cases. While it creates an atmosphere of uncertainty and disorientation in the fantastic, it facilitates acceptance in magical realism. In the one, it makes the mysterious more unacceptable, and in the other, it integrates the supernatural into the code of the natural, which must redefine its borders. In magical realism, the mere act of explaining the supernatural would eliminate the position of equivalence with respect to our conventional view of reality. (30-1)

La modalidad fantástica en literatura ha suscitado numerosos estudios y se sigue estudiando. Lo mismo es cierto del realismo mágico. Pero ya que este trabajo se inclina más hacia la modalidad fantástica, vamos a comentar una vertiente en el estudio de lo fantástico: lo que se ha venido a llamar “lo neofantástico”.

---

<sup>26</sup> Chanady se refiere al lector implícito.

El término es acuñado por Jaime Alazraki<sup>27</sup> y ha tenido relativa aceptación en la crítica. ¿Se puede inferir de este término que se trata, literalmente, de una modalidad fantástica nueva?; ¿o podemos ver lo neofantástico como una modalidad epigonal? ¿Sugiere esto último una evolución de lo tradicionalmente conocido como fantástico? Veamos qué es lo que propone Alazraki. La preocupación de Alazraki radica en lo siguiente:

Si lo fantástico es reconocible e identificable desde ese efecto [*la capacidad de producir miedo*] que todos los críticos del género han definido como rasgo distintivo, ¿cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror? ¿Cómo definir algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, de indiscutible relieve fantástico pero que prescinden de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia-ficción? (25-26)

Resultan legítimas las preguntas de Alazraki y también resulta importante el hecho de querer diferenciar de lo fantástico tradicional las nuevas manifestaciones fantásticas ya que dichas manifestaciones pueden ser (y lo son) el punto de partida de una nueva manera de observar y examinar la realidad latinoamericana.<sup>28</sup> Según el crítico, cuentos del tipo “Axolotl” o “Carta a una señorita en París”, “no eran relatos fantásticos. Eran otra cosa: un nuevo tipo de ficción en busca de su género”. (26) Hay que recalcar que la aparición de un fenómeno sobrenatural o extraño en un texto narrativo, no lo hace

---

<sup>27</sup> En busca del unicornio es la primera aparición del término donde Alazraki estudia los cuentos fantásticos de Julio Cortázar, ahora proponiendo una perspectiva que el crítico denomina “Neofantástica”. Existe un segundo estudio donde Julia Cruz también ofrece una interpretación de los cuentos de Julio Cortázar bajo la categoría de Neofantástico. A partir de estos dos estudios se han publicado artículos sobre varios autores contemporáneos. En el presente estudio vamos a hacer referencia al artículo de Alazraki, ¿“Qué es lo neofantástico?” Mester. 19(2): 1990. 21-33, donde el crítico ofrece un resumen de su nueva “poética”.

fantástico. De la misma forma cabría cuestionar muchos de los relatos de Borges, Felisberto Hernández y muchos otros, y en nuestro estudio, los relatos de Diógenes Valdez. ¿Se trata de una reinterpretación de lo fantástico o de un nuevo recurso para expresar los conflictos del hombre moderno y su medio? Alazraki señala que, para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado, propuso la denominación ‘neofantásticos’ para este tipo de relatos. “Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su **visión, intención y *modus operandi***”. (28) De estas tres características, la segunda y la tercera tienen especial importancia. En cuanto a la “visión” sigue siendo la de lo fantástico convencional, o sea, proponer una realidad lo suficientemente sólida, pero “para poder mejor devastarla,” como diría Roger Caillois.

En cuanto a la “intención” Alazraki explica que “...el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillar sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico”. (29) Es decir que, el tipo de cuentos “Chac Mool” quedaría relegado a lo fantástico convencional; mientras que la mayoría de los relatos de Borges y Cortázar, por ejemplo, serían netamente neofantásticos. Alazraki continúa explicando que “ni ‘La Biblioteca de Babel’ ni ‘La metamorfosis’ ni ‘Bestiario’ nos producen miedo o temor. Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra”. (29-30) Según Alazraki, la intención inherente en el relato neofantástico es presentarnos un mundo (no siempre inteligible) para cuya interpretación tenemos que contar con un sofisticado sistema de interpretación metafórica. Esto sugiere la necesidad de una lectura

---

<sup>28</sup> Aunque Alazraki en este artículo no menciona a autores extranjeros, el concepto “neofantástico” podría aplicarse a manifestaciones fuera de Latinoamérica.

altamente intelectual ya que se trata de una interpretación a base de un sistema de códigos, de otro “lenguaje” para leer la realidad. Alazraki explica que, por su intención, estos relatos “son, en su mayor parte, metáforas que expresan atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario”. De esta manera estaríamos frente a una especie de fantástico alegórico ya que se tendría que buscar un sentido que está “detrás” de lo narrado, sería una especie de máscara. Alazraki amplía: “[...] Este lenguaje segundo –la metáfora- es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. La metáfora corresponde a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad”.

(29-30)

Por último, el “modus operandi” que propone Alazraki consiste en la forma y manera de presentar y organizar los andamios del relato. Según el crítico, este criterio sería exclusivo de lo neofantástico en cuanto a lo fantástico *per se*, ya que “el relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmósfera o *pathos* necesario para la rajadura final”.

En lo que no podemos estar de acuerdo con Alazraki es en que “desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*...” Esto significaría que si dicho elemento no se presenta en el primer párrafo, el cuento no sería neofantástico. Si así fuera, estaríamos imponiendo límites a una modalidad que, como él mismo dice, es “un nuevo tipo de ficción en busca de su género” y no todos los relatos

seguirán este modelo. Otro aspecto que aparta lo neofantástico de lo fantástico tradicional es la necesidad de tomar este último en el plano literal. Mientras el uno se apega a la realidad de los hechos históricos del argumento, “el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos. (31)

Alazraki hace una última referencia para caracterizar y contextualizar lo neofantástico. Como ya han señalado los estudiosos de lo fantástico, desde su aparición antes del siglo XIX, la modalidad fantástica pretende un cuestionamiento y un desafío al racionalismo científico, mientras que “el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores”. (31)

Los planteamientos de Alazraki, si bien no completamente asimilados por la crítica, representan una avenida de interpretación para la literatura contemporánea, en particular la literatura producida desde el “Boom” hasta nuestros días. Sus propuestas resultan especialmente atractivas si se toman en cuenta los períodos histórico-artísticos de los que pretende hacer brotar lo neofantástico. No hay duda de que los personajes y momentos históricos mencionados por Alazraki, han sido, en gran medida, responsables del ritmo vertiginoso y convulsivo que, en efecto, dieron forma y fondo al turbulento y complejo siglo XX.

Aunque haciendo uso de un enfoque distinto, Rosemary Jackson, en su estudio Fantasy: The Literature of Subversion, 1981, propone una interpretación de lo fantástico moderno similar, en ciertos aspectos, a las propuestas de Alazraki. Pero si de algo peca Jackson es de haber prescindido, casi en su totalidad, de la producción fantástica hispanoamericana. Su estudio, sin embargo, es de capital utilidad para el estudio de lo

fantástico a partir de lo propuesto por Todorov. Esta autora le concede una importancia considerable a la perspectiva psicoanalista.

Uno de los medios por los cuales Jackson explica lo fantástico moderno es a través de lo raro o “uncanny”. Para la explicación de lo *uncanny*, Jackson parte de la visión freudiana de “uncanny” pero añade una caracterización interesante, particularmente aplicable a varios de los cuentos del presente estudio. Si consideramos el mundo donde se desarrollan, por ejemplo, los relatos “Círculo” de Díaz Grullón, y las “Paradojas” de Valdez, encontraremos que los protagonistas proyectan una visión absurdista/pesimista del mundo que les tocó vivir. Según Jackson, este tipo de fantástico gira en torno a *unconscious fears*. “What is experienced as uncanny is an objectification of the subjects’s anxieties, read into shapes external to himself.” (67)

Un gran número de relatos fantásticos modernos se suscribe a la variante “uncanny”. Una vez terminada la lectura de estos textos, el lector queda sumergido en una especie de limbo, especialmente si el lector se ha identificado con el protagonista. Jackson observa en este tipo de textos una “vaciedad lingüística”, una falta de significado que, aunque aparente, es lo que el autor ha querido dejar dicho en el texto. Hay que recurrir, entonces, como propone Alazraki, a leer el texto como una metáfora; es necesario ejercer una lectura interpretativa para buscar el “sentido oculto” de estos textos. A diferencia de lo fantástico tradicional, lo fantástico moderno no permite una lectura ingenua y literal de la anécdota; es necesario que el lector participe de forma activa para desentrañar lo no-dicho, lo no-visible, lo indecible o tabú de una cultura, pero que queda sugerido en cada una de las páginas del texto, en un guiño del narrador, o en una alusión

extratextual. Como explica Francisca Suárez Coalla,<sup>29</sup> “en este tipo de literatura, y especialmente en la que corresponde al siglo XX, lo no-dicho se eleva significativamente por encima de lo dicho y se convierte en característica fundamental de unas narraciones donde nada explica por qué todo sucede de modo que se trastrueque el sentimiento común de la realidad”. (106-107)

Rosemary Jackson, en una postura similar, propone que lo fantástico es una literatura de subversión. En efecto, como se verá en el apartado sobre Alcántara Almánzar, varios de los personajes de sus cuentos fantásticos proyectan una postura subversiva frente al mundo que les tocó vivir. Pero es la postura del autor de este tipo de ficción lo que hace tambalear las bases del mundo “real”. Jackson explica que

“by attempting to make visible that which is culturally invisible and which is written out as negation and as death, the fantastic introduces absences. Hence the tendency of fantasy towards non-signification. There can be no adequate linguistic representation of this ‘other’, (pienso en “La obsesión de Eva” por ejemplo) for it has no place in life, and it is this contradiction which gives rise to the disjunction between signifier and signified which is at the center of the fantastic.” (69)

De igual forma, este tipo de ficción genera el cuestionamiento de las bases sobre las cuales están sólidamente estructurados ciertos valores de nuestra sociedad. Jackson señala que “un-doing those unifying structures and significations upon which social order depends, fantasy functions to subvert and undermine cultural stability. It proposes what Cixous calls ‘a subtle invitation to transgression’ by exposing the relative and arbitrary

---

<sup>29</sup> “El problema de lo fantástico en el siglo XX”. Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994. 95-108.

nature of those ‘responses [which men make] to death: ideological institutions, religion, politics.’ (96-70) Ésta es la dinámica que presentan varios de los relatos cuyos análisis siguen en los próximos capítulos.

Es importante establecer aquí que el tipo de relato fantástico que se estudia en el presente trabajo reunirá las siguientes características: a) una realidad textual presentando dos códigos contradictorios / conflictivos de dicha realidad, o sea, la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible* (Reisz); b) una actitud de asombro, sorpresa, ambigüedad o vacilación ante un hecho o evento inexplicable para el protagonista o los personajes; c) se observará la naturaleza del hecho sobrenatural en base a su posible (o imposible) explicación en el texto. Se tendrán en cuenta estas tres características para establecer la fantasticidad del relato. Siguiendo a Rosalba Campra y Susana Reisz, se examinará de cerca la dinámica entre lo *posible* y lo *imposible*, entre lo *concreto* y lo *abstracto* y la problematización que genere el discurso en cuanto a la convivencia conflictiva de estos códigos. En general, “se puede afirmar que no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como incomunicables; sea a nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones en sentido amplio; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje”. “[...] La transgresión aparece por lo tanto como la isotopía que, atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico.” (“Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, 189)

Para los relatos de Bosch, utilizaré el punto de vista todoroviano y los señalamientos que propone Chanady para el deslinde entre lo fantástico y el realismo mágico. Pero para el análisis de los relatos de Díaz Grullón, Alcántara Almánzar y

Valdez, se notará que, tanto la teoría de Todorov como el deslinde que ofrece Chanady, no son categorías apropiadas para el estudio de los relatos escogidos de estos autores. Más apropiado es, como sugiere Jackson, ver lo fantástico moderno o “neofantástico” como una literatura de ausencias, en la cual “fantasy throws back on to the dominant culture a constant reminder of something ‘other’.” (70) El acercamiento que hago a estos relatos está más cerca de las posturas de Alazraki y de Rosemary Jackson; es decir, el uso de lo fantástico como un medio de expresión, a menudo subversivo.

Finalmente, exceptuando “El difunto estaba vivo” de Juan Bosch, la totalidad de los relatos escogidos para este estudio, así como la mayor parte de la producción de literatura fantástica del siglo XX, se caracteriza por presentar un fenómeno insólito que no necesariamente proviene de afuera, de un ‘más allá’, sino que es generado por el mismo hombre y sus temores a lo desconocido. En la nueva literatura fantástica ya no necesita “que intervengan fuerzas exteriores puesto que algo está sucediendo en nuestro vivir cotidiano”.<sup>30</sup> Así, lo fantástico del siglo XX se presenta como una modalidad epigonal de lo fantástico-gótico decimonónico, y estos textos exigen una nueva lectura ya que su referencialidad alude a otra realidad. “Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre distintos elementos de lo real”.<sup>31</sup>

Habiendo establecido la dirección teórica en la que se basarán las próximas páginas, pasemos al análisis de los relatos de Juan Bosch.

---

<sup>30</sup> Ana González Salvador, “De lo fantástico y de la literatura fantástica”. *Anuario de Estudios Filológicos*. VII (1984): 207-226. Pág. 58.

<sup>31</sup> Rosalba Campra, “Fantástico y sintaxis narrativa”. *Río de la Plata*. I (1988): 95-111. Pág. 97.

## Capítulo 2

### 2. Juan Bosch: fantasía y folclore en el cuento dominicano

Juan Bosch, nacido en la ciudad de La Vega (1909), es el precursor del cuento literario dominicano. Su primera colección de cuentos, Camino real, data de 1933. Es a partir de esta fecha cuando se considera que el cuento en la República Dominicana comienza a echar sus raíces.

Por el período en que Bosch comienza su carrera literaria se le asocia frecuentemente con la corriente costumbrista y criollista del resto de Hispanoamérica. Margarita Fernández Olmos explica que

En las primeras décadas del siglo XX, el criollismo o costumbrismo de José Ramón López, Miguel Angel Monclús, Virgil Díaz y Sócrates Nolasco<sup>1</sup>, trataban temas regionales del campesino y la sociedad rural dominicana. Inician así la línea nacional cuyo máximo intérprete sería Juan Bosch, cuyos cuentos reflejan las tensiones sociales en que vivían no solamente la República Dominicana sino toda la América Latina. (13)

Habiendo nacido y crecido en el corazón de la isla, la región del Cibao, Bosch llega a convertirse en un íntimo conocedor de la idiosincrasia del pueblo dominicano, especialmente de las costumbres y necesidades de los hombres y mujeres desposeídos de

---

<sup>1</sup> En 1994, la Editora Corripio saca a la luz la Obra Completa de Sócrates Nolasco de la cual el primer tomo está dedicado a los "Cuentos". Aparecen reunidos Cuentos del Sur, Cuentos Cimarrones, y El Diablo ronda suelto en los guayacones. El tomo está presentado por un Estudio Preliminar de Carlos Esteban Deive. Esta colección de cuentos tiene un carácter popular-oral ya que en ella Sócrates Nolasco presenta cuentos recogidos especialmente en el sur del país y presentan características habituales del cuento

la región del Cibao. Bosch, podría decirse, fue una suerte de Bartolomé de las Casas para los campesinos dominicanos de la primera mitad del siglo XX. En su gran mayoría analfabetos y azotados por la carencia que caracterizaba la época anterior a la era de Trujillo y comienzos de ésta, los campesinos encuentran en Bosch la voz que hablaría por ellos y expondría las necesidades e injusticias por las que atravesaban los menos afortunados. Es frecuente encontrar en los relatos situaciones donde se exponen las injusticias entre amo y peón, o la prepotencia de un latifundista que abusa de los más débiles usurpándoles sus terrenos. En sus cuentos y relatos Bosch adopta y constituye la consciencia del hombre dominicano de su tiempo.<sup>2</sup>

Por su orientación estética en las letras hispanoamericanas Bosch aparece al lado de nombres como Asturias, Carpentier y Uslar Pietri.

... Juan Bosch forma, con Miguel Angel Asturias y Arturo Uslar Pietri, el tríptico de narradores caribeños precursores del Realismo Mágico Latinoamericano, y su narrativa representa uno de los más nítidos logros del Criollismo americano y una de las expresiones fundadoras del Socio-realismo hispanoamericano". (Rosario Candelier 1993, ix)

En efecto, la lectura atenta de muchos de sus cuentos revelará el manejo, embrionario aún, de ciertas técnicas que años más tarde se haría popular y universal bajo la etiqueta de "Realismo mágico".

---

folclórico, como lo maravilloso, pactos con el Diablo, cuentos didácticos, fábulas, y toda una muestra del saber popular dominicano de la época.

<sup>2</sup> En La cuentística de Juan Bosch, Margarita Fernández Olmos afirma que "con Bosch, el cuento dominicano toma conciencia de sí mismo. Deja de ser inofensivo para jugar el papel que el autor le ha querido dar siempre: provocar la conciencia del lector, modificando así su visión y su relación con la sociedad". (15)

En el presente capítulo se analizarán cinco de los cuentos más representativos de Bosch tanto por su orientación estética como por el trasfondo político y social a los que obedecen. Todos estos relatos comparten, además, el tratamiento de un elemento sobrenatural que, en efecto, constituye las bases del cuento mágicorrealista y fantástico que décadas más tarde explotarían con maestría autores tanto dentro de la isla como en el resto de Hispanoamérica.<sup>3</sup>

Según el tratamiento y la naturaleza del elemento sobrenatural, dividiré en dos grupos estos cuentos. En el primero incluyo “Dos pesos de agua” (1942) y “El socio” (1947), los cuales incorporan un elemento sobrenatural extraído de las creencias y mitos de la cultura popular dominicana. En el segundo, “La bella alma de don Damián” (1939), “El difunto estaba vivo” (1943) y “La mancha indeleble” (1960). Estos tienen en común un elemento sobrenatural que no ha sido extraído exclusivamente de creencias y supersticiones populares sino que obedece a un manejo más ambicioso de la fantasía, orientándose hacia una nueva dirección en la confección de relatos de este tipo. Sostendré que en los cuentos aquí tratados se observa una evidente evolución en el tratamiento del elemento sobrenatural y que dicho tratamiento ha ido en ascenso en términos de técnicas de sofisticación.

“Dos pesos de agua” es un relato que refleja fielmente la cultura popular dominicana. Se trata del poder que, según los creyentes, tienen las ánimas del purgatorio. En el cuento se narra las calamidades por la que atraviesa el pueblo de Paso Hondo debido a la falta de lluvia. La sequía es tan grande que algunos compueblanos se ven

---

<sup>3</sup> Consta que García Márquez asistió a un seminario-taller en el que Bosch exponía sus *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, que dictara en Venezuela. Estos *Apuntes* dan inicio a la colección *Cuentos escritos en el exilio*. Santo Domingo; Alfa y Omega, 1970, páginas 9-35. Los *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* fueron escritos en 1958.

obligados a abandonar el pueblo en busca de un mejor territorio donde puedan sobrevivir a la hambruna y miseria que la falta de lluvia significa para ellos. Uno tras otro van abandonando el pueblo, menos Remigia, quien se niega a salir con su hijo, esperanzada en que pronto va a llover. La esperanza de Remigia está en las ánimas del purgatorio, a quienes les enciende velas en ofrenda para que les conceda la bendición de la lluvia. No es sólo Remigia quien ofrece las velas sino que muchos de los que dejaron el pueblo le dieron sus últimos centavos para que comprara más velas para el mismo propósito.

Según informa el narrador, debido a una “irregularidad” entre las ánimas, no se había atendido esta súplica en la cual ya se había invertido un total de dos pesos de velas, lo cual equivalía a la inusual devolución de “dos pesos de agua”. Efectivamente, el día de la lluvia llega. En ese momento se comienza a preparar el clímax del relato. La lluvia comienza como cualquier otra pero arrecia cada vez más, prolongándose por días con sus noches, imparable, hasta el punto que Remigia tiene que abandonar su rancho para no perecer ahogada con su hijo.

Lo sobrenatural en este relato consiste en hacer intervenir personajes que no forman parte del mundo cotidiano, conocido. Un narrador omnisciente se encarga de mostrar los dos espacios, uno terrenal: Remigia con su hijo en su casucha; y otro sobrenatural: las ánimas del purgatorio en ese “otro lugar, arriba” en plena actividad, respondiendo a las peticiones de sus fieles. A medida que la lluvia se intensifica, en cantidad y en duración, hay un cambio en el punto de vista del narrador el cual muestra a las ánimas del purgatorio afanosamente “haciendo llover” desde “arriba” y Remigia “aquí abajo” tratando de salvarse con su hijo.

Frecuentemente Bosch recurre a los mitos y supersticiones populares para refundirlos en su propia visión de la realidad que quiere proyectar en sus cuentos. El cuento ofrece una cabal representación de las creencias de hombres y mujeres de las áreas rurales de la isla. El propio Bosch, en una entrevista explica, a propósito de “Dos pesos de agua” cómo usa las creencias populares en sus cuentos:

... en “Dos pesos de agua” aparecen las ánimas del purgatorio enviando agua hacia la tierra. Es que yo diría que en esa época el 99% de los dominicanos creían que las ánimas del purgatorio existían y que las lluvias eran dominadas por las ánimas [...] Entonces, como existían en el mundo mental del pueblo dominicano, pues yo las ponía a actuar.<sup>4</sup>

Esta creencia todavía no es extraña en algunos campos de la República Dominicana.

De acuerdo con las características que presenta, este relato encaja en la categoría de cuento “maravilloso”. Aunque presenta un acontecimiento fantástico no puede considerarse como tal ya que no reúne los requisitos necesarios, como se explicó en el capítulo precedente. Es maravilloso de acuerdo a lo que explica Todorov:

... En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos<sup>5</sup>. (45)

---

<sup>4</sup> Citado por Margarita Fernández Olmos: “Entrevista con Juan Bosch, 1975”. Nota número 43, página 63 de La cuentística de Juan Bosch.

<sup>5</sup> Un nombre más apropiado para este cuento sería el de ‘real maravilloso’, esto de acuerdo a la descripción que ofrece Carpentier sobre lo real maravilloso. Tampoco en el sentido de cuento de hadas. “Dos pesos de agua” se basa en una tradición popular que está firmemente arraigada en la población rural dominicana. Para estas personas que habitan el cuento, las ánimas del purgatorio ‘verdaderamente existen’ y más, están al servicio de aquellos que las invocan, *con fe*. Esto es lo que indica la *fe* de la que hablaba Carpentier.

No se da en este relato la identificación lector-personaje ya que no se trata de un solo personaje sino de varios (las ánimas). Más importante aún, Remigia, personaje principal, nunca llega a interactuar con las ánimas, de modo que no puede identificarse con esos seres de “arriba”. No hay indicios tampoco de ningún tipo de vacilación por parte de Remigia<sup>6</sup>.

“El Socio” (1947) es otro cuento donde tiene preponderancia el elemento sobrenatural extraído de las supersticiones y mitos populares del pueblo dominicano. “El Socio” narra la historia de un hombre de campo quien vende su alma al Diablo a cambio de que éste interceda en su adquisición de riquezas.

En efecto, don Anselmo se convierte en el hombre más poderoso de la región La Rosa, gracias a una suerte inusual con todo lo que emprende en su hacienda. Sus vecinos inmediatos, Negro Manzueta, Dionisio Rojas y Adán Matías, están simultáneamente, maquinando un plan para deshacerse de don Anselmo, sin que el Socio pueda evitarlo.

Protegido por el pacto que ha contraído con el Socio, don Anselmo se convierte en el amo y señor de la región, usurpando y abusando de todo aquel que no acceda a sus caprichos, incluyendo el ultraje de la mayoría de cuantas muchachas a las que le pone el ojo encima, como la nieta de Adán Matías. Un narrador omnisciente muestra los favores del Socio:

---

<sup>6</sup> Aunque “Dos pesos de agua” está más cerca de lo ‘real maravilloso’ americano, también se acerca a la poética del discurso feérico. Y aunque, repito, no es un cuento fantástico ni tampoco es un cuento de hadas, su discurso contiene características que podrían explicarse a través de la poética feérica. Un señalamiento de Susana Reisz puede ser aplicable a este cuento, tanto para explicar el funcionamiento de la poética feérica, como para diferenciarlo del relato fantástico: “[...] las ficciones feéricas se diferencian de las fantásticas precisamente en el hecho de que los *imposibles* que en ellas aparecen como fácticos corresponden como a formas convencionalizadas de representación de manifestaciones sobrenaturales en el mundo natural, formas que, además, llevan implícita la marca de su carácter imaginativo y que, por ello mismo, no son puestas por los receptores –a menos que se trate de niños- en relación inmediata con el mundo de su experiencia”. (200)

[...] La sospecha comenzó cuando en el sitio observaron que don Anselmo no perdía cosecho ni por sequía ni por lluvia, que los hombres más hombres no le pedían cuentas por llevarles las hijas, que la viruela respetaba sus gallinas y el dandí no les daba a sus puercos, que sus gallos ganaban las peleas peor casadas, que las vacas le parían hembras todos los años, que a ninguno de sus caballos de daba la jaba o la cucaracha. Pero con todo, la verdad absoluta no podía saberse porque don Anselmo tenía su malicia para hacer las cosas. [...] Usaba automóvil y tenía luz eléctrica, nevera y fonógrafo. Vivía a sus anchas. Todo le salía bien.<sup>7</sup>

Los intentos por tomar venganza tanto de Negro Manzueta como de Dionisio Rojas son intentos fallidos. Los atentados contra la vida de don Anselmo se invierten en contra de los que los inician, aniquilándolos. Sólo Adán Matías logra hacer justicia.

Después de que todo el pueblo de La Rosa se entera de que don Anselmo ha hecho un pacto con el Diablo, sólo Adán Matías se anima a pagarle con la misma moneda, haciendo éste un pacto con el Diablo, “asociándose” para aniquilar a don Anselmo. El clímax de este relato comienza a gestarse a partir de la visita que hace Adán Matías a la bruja que le sirve de intermediaria en este asunto, la hija de Terencia. “De años, oscura, de piel grasienta, con los sucios cabellos echados sobre las mejillas, con los ojos torcidos hacia abajo y la boca desdeñosa y la nariz larga y un túnico lleno de tierra, a la hija de Terencia sólo le faltaba la escoba entre las piernas para ser una bruja”. (176)

Después de haber intercambiado algunas palabras, la intermediaria le da las indicaciones para el conjuro:

---

<sup>7</sup> Cito por Más cuentos escritos en el exilio, página 167. Todas las demás citas vendrán de esta colección. Se indicará cuando las citas vengan de otra de sus colecciones.

Bueno, como le diba diciendo: se prende el azufre, pero no en crú, y usté dice la oración; cuando termina coge y pega tres gritos llamándolo, pero han de ser gritos de hombre, porque él no dentra en negocio con gente que se ablande dispué; asina que como él ta en acecho, tiene que andar con cuidado, porque si le tiembla la vo, ni an se asoma. Y to eso, tal como le digo, sólo al pie del amacey, el que ta arriba mismito, y al punto de la medianoche, ni pa trás ni pa lante. (177)

Adán Matías sigue sus instrucciones al pie de la letra. El suspenso previo al clímax se va intensificando cuando se le aparece el Diablo en plena medianoche y habla con él, ajustando los pormenores del trato. El Diablo cumple su parte del trato y al día siguiente Adán se dirige a la casa de don Anselmo y lo mata a machetazos, cobrando venganza por el ultraje y abuso de su hija y en nombre de todas las víctimas de La Rosa. Muerto don Anselmo, el Socio pasa enseguida a recoger su alma y la echa en un saco y sale volando. Adán emprende su escape pero lo atrapan más tarde, embelesado sobre su caballo mirando cómo se elevaba el Socio por los aires llevando el alma de quien tanto daño hiciera en La Rosa. “Había detenido el caballo; seguía mirando hacia el cielo con el rostro iluminado por una leve sonrisa, y pensaba, complacido, que aunque el mundo había cambiado mucho, todavía quedaba alguien capaz de cumplir sus compromisos”. (186)

“El Socio,” al igual que “Dos pesos de agua” no puede encajar dentro de lo que sería un cuento fantástico, aunque contiene, sin embargo, un evento sobrenatural.

Veamos algunos detalles al respecto.

En “El Socio” tampoco se da una identificación entre el lector y el personaje principal. El narrador es omnisciente, lo cual crea un distanciamiento y hace la narración

un tanto impersonal. Por otro lado, como en muchos relatos, no hay señales ni de miedo ni de ambigüedad por parte de ningún personaje y por tanto, tampoco de parte del lector, dado que no hay tal identificación del lector con el personaje. El momento clave para producir tanto el miedo como la duda o vacilación hubiera sido el momento en que el Socio se le aparece a Adán Matías; sin embargo, veamos qué ocurre:

Aun no se había apagado el eco del último grito cuando se oyó un tronar impetuoso, bárbaro, como si la loma hubiera estado derrumbándose o como si un ciclón llegara descuajando árboles...

La reacción de Adán fue:

...El viejo no sintió ni frío. De súbito vio la luz verdosa reventar ante él, comenzó a envolverle un humo azul y brillante, y por entre el humo advirtió un rabo que se agitaba con violencia. “Bueno, ya ta aquí,” pensó Adán Matías; y se dispuso a hacer su trabajo con la mayor serenidad. (180)

Como se sabe, uno de los requisitos para el efecto fantástico reside, a menudo, en la experiencia del miedo (pero no necesariamente) y en la vacilación frente a un evento aparentemente sobrenatural. Nada de esto ocurre en “El Socio”. Los eventos sobrenaturales aquí son interpretados por Adán “con la mayor naturalidad”, como si fueran parte de la vida cotidiana de La Rosa. Esta reacción hace pensar en la modalidad del realismo mágico y como ya he expuesto en el capítulo anterior, en éste coexisten dos realidades que se contradicen pero la aparentemente sobrenatural se acepta como parte de la realidad ordinaria y no parece alterar el orden lógico del mundo que le es familiar al personaje. Susana Reisz se refiere a este tipo de ficciones en términos de “lo

sobrenatural-codificado, un inverosímil marcado y codificado,” es decir, que forma parte de creencias populares de amplia difusión. (Reisz 2001, 203)

Otro aspecto que desactiva el efecto fantástico en “El Socio” es el empleo de cierta posición de indiferencia que adopta Adán en presencia del Socio. Vale la pena citar la escena completa para captar la posición y reacción de Adán. El Socio se dirige a Adán en estos términos:

-Así que diga rápidamente lo que quiere.

Adán Matías se molestó. No estaba acostumbrado a esas maneras y ya era muy viejo para cambiar.

-Si anda tan apurao puede dirse. A mí no me saca naiden de mi paso ni tolero que se me grite –rezongó.

Su oyente pareció asombrado. Era la primera vez que le hablaban en tal forma.

(180)

La escena continúa y ambos interlocutores parecen dos personas comunes y corrientes, negociando ciertos acuerdos, como si se tratara de un negocio ordinario. Ante el juicio de un lector moderno, este diálogo resulta un tanto risible ya que una escena similar haría sentir terror al personaje y por tanto al lector.<sup>8</sup> La indiferencia y el humor solapado de la escena disipan el efecto fantástico que se hubiera logrado en otras circunstancias.

Es evidente que Bosch conoce muy bien los mitos populares del dominicano como vimos en “Dos pesos de agua”. En “El Socio” Bosch se vale de un evento sobrenatural para denunciar una situación límite en la que un terrateniente se ha vuelto el hombre más poderoso de la región a costa del sudor ajeno y del ultraje del hombre de

campo, aunque haya tenido que vender su alma al Diablo para conseguirlo. El cuento resulta creíble para el lector que esté familiarizado con este tipo de situaciones y, así como las ánimas del purgatorio hacen llover en “Dos pesos de agua”, el pacto con el Diablo es un mito que está todavía muy arraigado en la cultura popular dominicana.

Los tres cuentos que siguen comparten también un evento sobrenatural en el cual hay un manejo máximo de la fantasía. “La bella alma de don Damián” (1939) es uno de ellos. El argumento es bastante sencillo. Don Damián se ve afectado por una fiebre y está a punto de morir. En el lecho de muerte su alma sale del cuerpo y cobra las características de un personaje. Al salir del cuerpo de don Damián el alma se posa en una lámpara colgante desde donde puede observar todo lo que sucede y qué impresión tienen los demás de su persona, incluyendo el cura, el doctor, y sus propios familiares. Al cabo de un rato el alma personificada decide regresar al cuerpo y devolverle la vida a don Damián.

No hay duda de que hay un elemento sobrenatural: las almas no son seres concretos y no hay alma que hable; esto, claro, atendiendo a las normas de la lógica de nuestro mundo ordinario. Este hecho sobrenatural desafía el orden racional del lector; sin embargo, ese hecho insólito no logra producir tensión ni vacilación en el lector. No hay tampoco identificación del lector con ningún personaje ya que el alma (personaje principal) no juega el papel convencional de un personaje de carne y hueso. Es una especie de *alter ego* de don Damián que, ayudado por un narrador omnisciente, logra manifestar las opiniones de todos los que rodean a don Damián en su lecho de muerte.

---

<sup>8</sup> No me olvido de que el efecto de miedo, sorpresa o vacilación ante un evento sobrenatural no depende del hecho como tal sino que el efecto dependerá de la formación cultural del lector. Lo que para unos puede ser extraordinario, para otros puede resultar perfectamente creíble y posible.

Por sus características este cuento caería dentro de lo maravilloso. Hay dos espacios o puntos de vista que se contradicen pero no llegan a ser contradictorios dentro de la narración. Por un lado está la habitación donde yace don Damián moribundo, rodeado por sus familiares; y por el otro, el espacio en que se mueve el alma, una dimensión espacial que no es la que el resto de los familiares conocen o en la que se desenvuelven normalmente. Este hecho sobrenatural no se problematiza; no se establece durante el curso de la narración ninguna duda o ambigüedad en torno al incidente sobrenatural. Se da una cierta simpatía entre el alma-personaje y el lector pero no se llega a establecer complicidad o identificación entre ambos. El alma actúa de forma independiente y ninguno de los personajes se percata de que ella está fuera del cuerpo, observándolos.

Lo que Bosch ha tratado de proyectar en este cuento es la hipocresía de las personas que rodean a don Damián. Bosch hace que el alma salga del cuerpo de don Damián, dotando de omnisciencia al narrador, y descubriendo la verdadera cara de los que le rodean. A lo largo de la narración se encuentran detalles que indican que don Damián es un hombre muy rico, pseudo-generoso, pero que no ha llevado una vida moralmente ordenada. La vieja criada quien, “tenía más de cuarenta años atendiendo a don Damián” es la que primero se refiere a “la bella alma” de don Damián. Ese calificativo surge cuando aparece el sacerdote temprano en la mañana para confesarle ya que la noche anterior lo había dejado muy enfermo. Al saber que no había confesado, la criada dice:

“Después de todo no le hacía falta -aseguró-, que Dios me perdone. No necesitaba confesar porque tenía una bella alma, una alma muy bella tenía don Damián”. (79) El

alma, que oye y ve, le parece muy curiosa la frase de la criada ya que “jamás había pensado el alma de don Damián que fuera bella”. (79) De aquí en adelante el propósito del alma será descubrir si en realidad es bella, para lo cual salta desde la lámpara de Bohemia y cae en el baño donde hay unos espejos. El espejo es su desengaño ya que lo que descubre es todo lo contrario.

Y lo que veía ahora ante sí no era nada de eso, sino una extraña figura de acaso un pie de altura, blanduzca, parda, sin contornos definidos... no se parecía a nada conocido pues lo que debían ser dos pies y dos piernas, según fue siempre cuando se hallaba en el cuerpo de don Damián, era un monstruoso y, sin embargo, pequeño racimo de tentáculos como los del pulpo, pero sin regularidad, unos más cortos que otros, unos más delgados que los demás y todos ellos como hechos de humo sucio, de un indescriptible lodo impalpable, como si fueran transparentes y no lo fueran, sin fuerza, rastreros, que se doblaban con repugnante fealdad... En realidad no tenía cuerpo ni cuello ni nada, sino que de donde se reunían los tentáculos salía por un lado una especie de oreja caída, algo así como corteza rugosa y purulenta... su boca era un agujero informe, a la vez como de ratón y de hoyo irregular en una fruta podrida, algo horrible, nauseabundo, verdaderamente asqueroso.... (82)

Ante el impacto de esa figura grotesca que el alma ve en el espejo decide regresar al cuerpo de don Damián. Es el mismo don Damián quien confirma que ni siquiera él mismo se considera de alma bella, sino que esa frase de adulación que todos hacen suya es sólo aparente e hipócrita ya que todo lo que buscan es verlo muerto para quedarse con su fortuna. Baste lo que le pide a su hija la esposa de don Damián cuando llega el cura:

“Rompe a llorar ahora mismo, idiota, no vaya a ser que el señor cura se dé cuenta de que te ha alegrado la muerte de este miserable.” (81) Y en una ocasión anterior, en un *flashback* el alma recordaba que su esposa le había expresado: “... ¡Tú sabes que me casé contigo por tu dinero!” (77) Todos, incluyendo al cura, buscan sacar ventajas de la muerte de don Damián.

En este cuento Bosch ha hecho uso de un elemento sobrenatural que, aunque no lo explota para lograr el efecto fantástico, le sirve para criticar y denunciar la hipocresía de una familia cuyo interés común es el dinero, sin importarle cómo se obtenga.<sup>9</sup>

“El difunto estaba vivo” (1940) es uno de los cuentos más acabados de Bosch donde el manejo de la fantasía alcanza un tratamiento considerable dentro de la modalidad fantástica. Es similar por su temática a “El Socio” ya que aquí también se denuncia la conducta desordenada de un usurpador prepotente que llega a convertirse en terrateniente y en el terror del pueblo. El argumento se resume así: Don Pablo de la Mota, un hombre que llega a cierto pueblo, se apropia de cuanta tierra está a su alcance, se establece allí y forma una familia, trabaja hasta el cansancio hasta que un día muere, a los ochenta y tantos años, dejando atrás un gran respeto por su memoria, especialmente de aquellos que le sirvieron, como Felicio. Años después de su muerte, Obras Públicas se propone construir una carretera cuyo curso está orientado a cruzar por el pueblo. Un sargento, logra convencer al ingeniero encargado de la obra que desvíe la carretera de

---

<sup>9</sup> Franklin Gutiérrez señala, sin embargo, que “aunque en ‘La bella alma de don Damián’ hay una inexcusable denuncia social y política, lo fantástico es el factor dominante. Pero lo fantástico en este cuento no es lo fantástico tradicional en donde hay, como señalé al principio, un desmedido interés en producir pánico, miedo y terror. Con ‘La bella alma de don Damián’ entramos a lo fantástico nuevo o neo-fantástico donde no se persigue intimidar al lector ni ponerlo ante situaciones difíciles y conflictivas por medio de la narración de un hecho, sino presentar el acontecimiento como la transgresión del orden natural... *A nadie le sorprende los saltos, los análisis ni la forma física del alma de don Damián, porque desde el principio el lector acepta la situación como normal, donde ha desaparecido el factor sorpresa*”.

manera que cruce el cementerio, favoreciendo así una propiedad del sargento, que éste había obtenido ilícitamente. Hay, sin embargo, un problema: la nueva dirección de la carretera cruzaría exactamente por encima de la tumba de don Pablo de la Mota, quien había dado esa tierra para el cementerio. La petición del sargento encuentra oposición, especialmente de Felicio, uno de los peones que mayor respeto guarda a la memoria de su amo y quien no está dispuesto a permitir que se profane la tumba de tan venerada memoria. Una vez que el sargento convence al ingeniero, se hace a un lado la opinión de Felicio y se procede a cavar la tumba de don Pablo. El momento climático de este relato está en directa conexión con el título. Cuando logran llegar hasta el cadáver, accidentalmente, por un golpe de pico, le desprenden un brazo a don Pablo pero al descubrir por completo el cadáver sucede lo que nadie estaba esperando: ¡el difunto estaba vivo! No sólo estaba vivo el difunto, sino que se levanta de la tumba ante los ojos atónitos de los presentes, le da a Felicio el brazo que se le había desprendido y le ordena que monte con él un caballo negro; con el brazo como arma, Felicio, por orden del patrón, da muerte al sargento que había ordenado profanar la tumba de don Pablo.

Hay una digresión justificada en la narración, donde se relatan los pormenores de la vida de don Pablo y cómo se llegó a establecer en esta región. Sin embargo, esta digresión favorece el desenlace del relato ya que logra captar el carácter del difunto en vida y el respeto que éste logró imponer en la región.

Un recurso frecuentemente utilizado por los autores de relatos fantásticos consiste en dilatar el curso de la narración e ir soltando gradualmente un mínimo de información<sup>10</sup> hasta que se hayan ganado la confianza del lector, quien habrá aceptado lo narrado como

---

(150) [Subrayo] “Lo neo-fantástico en ‘La bella alma de Damián’”. Aproximaciones a la narrativa de Juan Bosch. Páginas 139-151.

real o, por lo menos, posible, para entonces introducir el elemento insólito. El narrador prepara al lector para el efecto fantástico pintando un mundo real y perfectamente creíble para sorprenderlo con un evento sobrenatural, inesperado, que va a contradecir el orden lógico del lector, entrando en conflicto con la nueva realidad que el lector no puede explicar basándose en el mundo real, ordinario y cotidiano a que está acostumbrado. Este es el caso de “El difunto estaba vivo”.

El relato se abre en la corte, en plena sesión. Se ventila el caso de la muerte del sargento y se busca esclarecer quién fue el asesino. El tiempo de la narración no coincide con el tiempo de lo narrado ya que el tiempo de lo narrado es el tiempo real mientras se está en la corte. Toda la información restante del relato se le debe a un narrador omnisciente que le cede a menudo la palabra al ingeniero quien, retrospectivamente, se revela como conocedor y testigo ocular de los hechos acaecidos. El hilo narrativo se alterna entre el ingeniero y el narrador omnisciente.

Del hecho insólito hay varios testigos: el ingeniero, Jesús Oquendo, un obrero de Obras Públicas, Felicio, y otros peones presentes en el juicio. Este relato, por las características que presenta en cuanto a la organización y el manejo de la fantasía, se acerca mucho al cuento fantástico moderno. Veamos porqué.

Comenzando por Todorov, “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. (24) Esta vacilación puede ser experimentada por un personaje y de ahí lograr que el lector se identifique con ese personaje y que sienta el efecto de la duda o vacilación. Además, según Todorov, “the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and

---

<sup>10</sup> Es lo que Chanady denomina “authorial reticence”.

a supernatural explanation of the events described.” (The Fantastic 33) Desechando la posibilidad de una lectura “alegórica” o “poética” de este relato, estamos en condiciones de considerarlo fantástico.

Hay dos mundos contradictorios en este relato. El primero es el mundo de don Pablo de la Mota, terrateniente, hombre de carácter fuerte, taciturno y testarudo, que ha logrado destacarse en la región por su poder económico y su violencia. Por otro lado tenemos la otra realidad, la del difunto que se levanta de la tumba y monta a caballo, lo que, de acuerdo a las normas lógicas del universo por las que los demás personajes se rigen, les resulta inaceptable. Ellos no cuentan con un modo de explicarse el fenómeno de forma aceptable y lógica. Este incidente viola las normas de la realidad a la que ellos están acostumbrados. El relato comienza sembrando la semilla de la duda:

La atmósfera del juicio se cargó más cuando Jesús Oquendo, peón de obras públicas, y testigo presencial, dijo con toda seriedad:

-Lo que pasa es que el difunto estaba vivo.

-¿Cómo? –preguntó el juez, intrigado y al parecer de mal humor.

-Sí, yo lo vide y él fue el matador. (119)

Luego, un segundo testigo presencial, el ingeniero, en plena sala de juicio, corrobora el hecho insólito y asegura: “¡Sí, estaba vivo; yo puedo asegurar que estaba vivo!”. No sólo es un testigo sino varios los que aseguran la veracidad del hecho. A pesar de la digresión, lo cual aleja un tanto al lector del hecho en sí, la duda se mantiene hasta el final del relato. El lector se identifica aquí con el papel del juez; éste tiene que llegar a una conclusión “lógica” para castigar al culpable. El ingeniero señala que debe de exponer

todos los detalles que conoce para que el juez (entiéndase el lector) pueda tener una idea completa (y veraz) del incidente. El ingeniero interviene y explica:

... pues los hechos que presencié carecen de valor si se desconocen otros, y debo hablar de esos otros. Esta historia, señor juez, tiene dos inicios, uno reciente y otro lejano. El reciente empezó cuando el sargento Felipe fue a verme para pedirme que desviara la carretera haciéndola cruzar por el cementerio; el lejano, cuando llegó al lugar por vez primera don Pablo de la Mota. Si no puedo referirme a ambos, es mejor que no hable, señor juez. (121)

Es así como ambos, narrador e ingeniero, logran mantener en vilo al lector hasta el final del relato, siempre esperando el desenlace de tan insólito evento.

Otra característica que acerca este relato a la modalidad fantástica es la continua referencia al miedo, el cual se desprende de la duda. El narrador se encarga de diseminar estas referencias a lo largo del texto, aumentando así el suspenso. Frases como “El asombro era completo” (120); “La sensación de intriga que había en la sala del juicio al terminar el ingeniero estas palabras era tan densa que el propio juez se había dejado ganar por ella” (121); “Ahí, dentro del pecho, sintió [Felicio] que algo le estallaba y al mismo tiempo se le fijó en la espalda un terror que lo ahogaba y lo mataría” (139); “El no podía hacer nada; él estaba paralizado por el miedo, con los ojos vidriados, sudando frío en la frente” (140) Estas frases confirman que el elemento del miedo, importante para el relato fantástico, está presente por toda la narración.

Es importante comentar el desenlace de la narración ya que ello aporta otra característica al efecto fantástico. Después de haber escuchado la versión de los hechos, el juez estaría listo para el veredicto pero, “De todo esto surgía una dificultad: él no podía

condenar a un difunto, aunque estuviera vivo. Y como no quería cavilar mucho, porque se sentía cansado, se puso de pie, sonó la campanilla y dijo:

-El juicio queda declarado suspenso para proceder a las deliberaciones”.

El lector, como el juez en este punto, tampoco puede llegar a una conclusión lógica y no tiene otra alternativa que quedarse con la duda ya que el relato ahí termina. Es importante anotar que la vacilación en este relato trasciende la lectura ya que el lector se siente obligado a volver a la lectura para optar por una explicación lógica o aceptar el hecho como sobrenatural.<sup>11</sup>

Al nivel interpretativo, este relato guarda semejanza con “El Socio”. En “El difunto estaba vivo”, sin embargo, don Pablo no es cualquier terrateniente; es, según lo explica el propio Bosch, una personificación de Trujillo. Bosch explica:

Yo me di cuenta de que el espectro de Trujillo había retornado del más allá y volvía a tomar los mandos del país. Con el pretexto de que había que destruir el comunismo, Trujillo mató, violó, quemó, torturó, expolió; con ese mismo pretexto estaba de vuelta en la tierra que había martirizado y convocaba a sus huestes para revivir el pasado. En un cuento que había escrito muchos años antes, tal vez hacia 1943 ó 1944, y que había titulado “El difunto estaba vivo”, yo había tratado de poner en acción la tesis de que es difícil acabar con el pasado, porque el pasado

---

<sup>11</sup> Esta lectura de “El difunto estaba vivo” difiere de la que hace Bruno Rosario Candelier para quien el incidente sobrenatural es un milagro. Aunque Candelier menciona a Todorov en su estudio, se inclina más por lo real maravilloso y mágico. Rosario Candelier sostiene que la vacilación se desvanece ya que el narrador, después de haber sembrado la duda, cede la palabra al ingeniero y, debido a ello, Candelier sostiene, “...para no fallar en su estrategia narrativa, *destruye la vacilación* que el mismo narrador había introducido, al afirmar por boca de uno de los personajes claves, el ingeniero que, ‘sólo ahora he comprendido *la causa oculta de cuanto ocurrió*’. (Véase página 58). [Ambas cursivas son mías] Esta *causa oculta* no es nunca revelada al lector. Por eso yo sostengo que hay cierta identificación entre el juez y el lector ya que, ni uno ni otro puede llegar a esclarecer el misterio. Si optáramos por la interpretación de Rosario Candelier, el relato pierde su efecto fantástico y pasaría a ser una forma acabada de realismo

está vivo en el presente si hay un solo actor del hecho actual que responde a los sentimientos o las ideas de atrás. En diciembre de 1962, cívicos y sacerdotes habían levantado la losa que cubría los despojos del tirano y éste había salido de la tumba y volvía a adueñarse del país.<sup>12</sup>

Esta cita sugiere que en el autor había una intención alegórica cuando escribió este relato. Como se ha visto en “El difunto estaba vivo,” la figura del cacique es foco de atención en mucho de la narrativa boschiana. Una y otra vez Bosch se ha propuesto en sus cuentos despertar la conciencia del lector. Para lograrlo ha acudido a la historia de un cacique, un personaje tan común en Latinoamérica, dotándolo de facultades sobrenaturales. Bosch quiere exhortar, como indica en la cita, la atención del lector para que esté alerta ya que, aquellos que han hecho tanto mal en nuestros pueblos, pueden surgir nuevamente si todavía los mantenemos vivos en nuestra memoria.

El último cuento que escribió Bosch y el último del grupo que nos ocupa “La mancha indeleble,” fue escrito en 1960. Es un cuento de considerable economía en el cual Bosch ha logrado un manejo extraordinario de la fantasía. Al igual que “El difunto estaba vivo,” “La mancha indeleble” se acerca mucho al relato fantástico pero hacia el final hay una maniobra del autor que disipa y desvanece el efecto fantástico que había venido construyendo desde el principio. Su argumento es sencillo: Un hombre llega a un lujoso salón cuyas paredes “se cubrían con lujosos tapices” donde, al entrar, una voz le pide que entregue su cabeza. Gran parte del tiempo de la narración transcurre mientras el hombre trata de digerir la extraña petición una vez que había cruzado el umbral.

---

mágico. Véase su interesante estudio íntegramente en La imaginación insular, “Juan Bosch: Lo milagroso en ‘El difunto estaba vivo’”. 25-64.

El cuento se abre como uno de los mejores cuentos de la tradición fantástica: Todos los que habían cruzado la puerta antes que yo habían entregado sus cabezas, y yo las veía colocadas en una larga hilera de vitrinas que estaban adosadas a la pared de enfrente. Seguramente en esas vitrinas no entraba aire contaminado, pues las cabezas se conservaban en forma admirable, casi como si estuvieran vivas, aunque les faltaba el flujo de la sangre bajo la piel. Debo confesar que el espectáculo me produjo un miedo súbito e intenso. Durante cierto tiempo me sentí paralizado por el terror. [...]

**La situación era en verdad aterradora.**<sup>13</sup> (153) [El énfasis es mío]

Esta apertura contiene todas las características que contendría un relato fantástico. Primeramente, un narrador en primera persona informa sobre un hecho insólito, el cual inmediatamente nos sitúa en medio de dos realidades contradictorias. El hecho de encontrarse en esa situación límite obliga al personaje a considerar si se trata de una alucinación, un sueño, o si verdaderamente está frente a una situación real. Después de haber presentado el elemento sobrenatural, el narrador va a añadir una serie de detalles que van a matizar aún más las características conflictivas de las dos realidades contradictorias.

-Entregue su cabeza –dijo una voz suave.

-¿La mía? –pregunté, con tanto miedo que a duras penas me oía a mí mismo.

-Claro... ¿cuál va a ser?

---

<sup>12</sup> Citado por Bruno Rasario Candelier. La cita viene de Crisis de la democracia de América en la República Dominicana y aparece en la página 39 de La imaginación insular.

<sup>13</sup> Estoy citando de la colección Cuentos escritos en el exilio. Santo Domingo; Alfa y Omega, 1970.

En segundo lugar, el factor miedo juega un papel importante ya que, una vez establecida la vacilación ante una situación como tal, es de esperar que el personaje va a sentir miedo, angustia, confusión, lo cual va a crear un caos en la mente del personaje, anulando toda posibilidad de utilizar su sentido común.

Por otro lado, el hecho de emplear un narrador en primera persona hasta el final, como es común en la tradición fantástica, es otro elemento a favor del efecto fantástico. A medida que avanza este relato, la identificación entre la primera persona y el lector es inevitable. Como sabemos, este procedimiento permite que el lector experimente los mismos sentimientos de miedo, angustia o confusión por los que el personaje atraviesa en una situación similar. Según Todorov, la primera persona permite el acercamiento a esos hechos y tomarlos como reales, mientras que una tercera persona u otro mecanismo de focalización, crearía el distanciamiento de los hechos, haciendo más impersonal el recuento<sup>14</sup>. Esto ocasionaría que el efecto fantástico se desvanezca o incluso, desaparezca.

Además de crear una atmósfera realista, familiar al lector, “el piso de mármol negro y blanco, la alfombra roja que iba de la escalinata a la gran mesa del recibidor, y la alfombra similar que cruzaba a todo lo largo por el centro; las grandes columnas de

---

<sup>14</sup> Si bien estas pautas podrían efectuar esa función en lo fantástico tradicional, no es necesariamente el caso de lo fantástico moderno. Tanto Susana Reisz como Rosalba Campra han puesto objeciones a este recurso. Esta última opina: “En el caso en que el narrador diga “yo”, se coloca en el mismo nivel de existencia –de experiencia– que los personajes y el destinatario, es una seudopersona y en cuanto y en cuanto tal susceptible de error. Su percepción de lo real está intrínsecamente viciada de parcialidad. **La primera persona siempre es sospechosa, porque nada, a excepción de ella misma, garantiza lo narrado. ¿Cómo saber si el suyo es un testimonio desinteresado.** Esta característica se acentúa en el caso de identidad entre el narrador y el protagonista. Todo lo que él vive y narra puede atribuirse a una percepción distorsionada. **¿Por qué no definirlo como un loco, un charlatán?** La realidad de la transgresión se reduce, tal vez, a una proyección de su mente, y permanece en los confines de lo abstracto. **La primera persona protagonista tiene el fatídico don de contaminar de duda la existencia misma del acontecimiento.** (“Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, 170, mi subrayado) Susana Reisz explica que el mismo efecto se logra en 3ra persona y cita como ejemplo “La noche boca arriba” de Cortázar.

mayólica, las cornisas de cubos dorados, las dos enormes lámparas de Bohemia” (154) que son elementos que forman parte de la realidad ordinaria del personaje, el narrador quiere asegurarse de la complicidad del lector anulando toda posible duda para sostener la veracidad de lo que está narrando. Por ejemplo, descarta que estuviera soñando: “Si se hubiera tratado de una pesadilla me habría explicado la orden y mi situación. Pero no era una pesadilla. Eso estaba sucediéndome en pleno estado de lucidez, mientras me hallaba de pie y solitario en medio de un lujoso salón”. (154) Es así como, en medio de una ambientación real y ordinaria, tiene lugar un incidente que desafía las normas lógicas, tanto del personaje como del lector.

El momento culminante que activa el desenlace del cuento es la decisión repentina del personaje de emprender la huida como única alternativa ante tan confusa situación. “En medio de mi terror actué como un autómata. Me lancé impetuosamente hacia la puerta, empujé al que entraba y salté a la calle... Mi necesidad de huir era imperiosa y huía como loco”. (156)

El trauma le dura una semana: “Durante una semana no me atreví a salir de casa,” (156) que es el tiempo de lo narrado. He aquí donde el efecto fantástico comienza a desactivarse. El hombre va a un “cafetucho” donde se encuentra con dos hombres que lo reconocen y quienes murmuran: “Ese fue el hombre que huyó después que ya estaba...” (156) Y “me temblaron las manos con tanta violencia que un poco de la bebida se derramó en la camisa”. (156) A la escena en el cafetucho le sigue otra donde aparece el hombre de vuelta en su casa: “Ahora estoy en casa, tratando de lavar la camisa. He usado jabón, cepillo y un producto químico especial que hallé en el baño. La mancha no se va. Está ahí, indeleble”. (156) Lo significativo aquí es que al cambiar el espacio, el

narrador también ha cambiado el tiempo verbal en que venía narrando hasta ese momento. De un imperfecto simple ha cambiado a un presente continuo que alternará con el presente simple, el cual predominará hasta el final del cuento. La significancia de este cambio está en la ambigüedad inherente al imperfecto.<sup>15</sup> El uso del presente aproxima y dota de inmediatez la acción narrada, mientras que el imperfecto conlleva imprecisión, lejanía en el tiempo y por eso ambigüedad en las acciones narradas. Pero esto no es todo, la frase que murmuran los dos extraños que reconocieron al hombre y que dejan inconclusa, se continúa entrando al final del cuento: "...después que ya estaba inscrito..."<sup>16</sup> (157) Esta frase es la que ocasiona el debilitamiento del efecto fantástico, ya que hay una explicación final que da pie a una posible explicación de lo fantástico. "El miedo me hace sudar frío. Y yo sé que no podré librarme de este miedo; que lo sentiré ante cualquier desconocido. Pues en verdad ignoro si los dos hombres eran miembros o eran enemigos del **Partido**". (157) [El énfasis es mío] Despejando –a medias- el efecto de la duda, el narrador abre una brecha para la interpretación del cuento y permite verlo ahora desde otra perspectiva. Considero este cuento, entonces, como lo fantástico explicado.

Este cuento es una sátira política. La revelación del final con la palabra "Partido" obviamente orienta el cuento hacia una dimensión política. Todos los detalles descritos en el cuento llevan consigo un simbolismo: el "lujoso salón" que se describe podría ser el

---

<sup>15</sup> Todorov explica que "La ambigüedad depende también del empleo de dos procedimientos de escritura que penetran todo el texto... Se trata del imperfecto y de la modalización... (33) En cuanto al imperfecto dice que "la acción enunciada es imprecisa" y cita como ejemplo: "Yo quería a Aurelia," "no preciso si aún la sigo queriendo; la continuidad es posible, pero por regla general, poco probable". (34) En el caso de "La mancha indeleble" también se rompe la continuidad con la que el narrador había venido narrando.

<sup>16</sup> "Inscrito" aquí se refiere a que el hombre ya formaba parte de la lista de aquellos políticos afiliados a tal o cual partido político.

palacio de gobierno; el hecho insólito de “entregar la cabeza” equivale a renunciar a las ideologías políticas de cada individuo ya que, una vez entregada la cabeza:

-Aquí no tiene que pensar. Pensaremos por usted. En cuanto a sus recuerdos, no va a necesitarlos más: va a empezar una vida nueva”.

-¿Vida sin relación conmigo mismo, sin mis ideas, sin mis emociones propias?

-pregunté. (155)

Es decir que la afiliación política del hombre con ese determinado partido significa su total sometimiento y la renuncia a toda idea que no esté regida por el nuevo partido.

Lo que sugiere Bosch es que todos aquellos que se han afiliado a ese partido (que fueron muchos), no tendrán ni voz ni voto ya que serán manipulados y engañados, y se le negará toda participación donde se requiera la opinión popular. El hombre del cuento representa el pueblo dominicano y por extensión, el latinoamericano.<sup>17</sup>

El cuento exhorta a una toma de conciencia política. El hombre ha optado por huir y vivir con miedo, “Yo sé que no podré librarme de este miedo,” en vez de someterse a unas convicciones políticas que no comparte. “... Pero yo no puedo despojarme de mi cabeza así como así... Comprenda que ella está llena de mis ideas, de mis recuerdos. Es el resumen de mi propia vida. Además, si me quedo sin ella, ¿con qué voy a pensar?” (155) El miedo y el delirio de persecución será la mancha con que le tocará vivir y siempre va estar ahí, indeleble.

---

<sup>17</sup> El propio Bosch explica cómo surge este cuento: “... Recuerdo que el último de mis cuentos fue escrito en Venezuela el 31 de diciembre de 1960. Fue el que se titula “La mancha indeleble” cuyo protagonista es un importante político latinoamericano que se portó muy bien en la lucha contra Trujillo pero que tenía la obsesión de ocultar un pasado de afiliación comunista...” (Candelier xviii) Candelier lo toma de una entrevista con Lil Despradel: “Entrevista con Juan Bosch”. *Listin Diario*, Santo Domingo, 3 de julio de 1980, página 16.

Ha quedado demostrado en los cuentos analizados que Juan Bosch conoce a fondo la idiosincrasia del pueblo dominicano. En cada uno de ellos se manifiesta la cultura viva de la gente humilde, una cultura en la que él mismo vivió. En cuentos como “El difunto estaba vivo” y “El Socio,” se evidencia que en la producción cuentística de Bosch hay una veta fantástica, la cual extrae de los mitos, supersticiones y folclore dominicanos. El autor recrea cada una de estas manifestaciones de la cultura, añadiéndole el sello inconfundible de dominicanidad. En estos relatos, a pesar de incorporar elementos y situaciones sobrenaturales e insólitas, Bosch consigue la verosimilitud de las situaciones que denuncia. Haciendo uso de elementos sobrenaturales y complementándolos con un marcado sociorrealismo, Bosch condena el abuso y prepotencia de los más poderosos, como por ejemplo, la figura del cacique. Los males que denuncia no sólo se evidencian en la historia dominicana sino que se comprueban en la historia de todos los pueblos subdesarrollados de América Latina. Con su radio de visión Bosch adquiere una importancia de dimensión continental en las letras hispanoamericanas.

En “Dos pesos de agua” es un fenómeno natural el que se asocia con las creencias arraigadas en la cultura popular: las ánimas del purgatorio controlan las lluvias. Aquí el tratamiento de lo sobrenatural se ha extraído directamente de esta fuente para describir las infrahumanas condiciones de vida de los campesinos. En esta ocasión, la lluvia, en vez de traer prosperidad y de representar un vehículo de mejoría para el pueblo de Paso Hondo, lo que causa es la destrucción y devastación del mismo.

En “La bella alma de don Damián” y “La mancha indeleble” lo fantástico se aleja de la fuente que representa el folclore dominicano y adquiere otra dimensión. La personalización del alma de don Damián es lo que activa lo fantástico. Bosch se vale de

una situación que reta las normas conocidas de la lógica para revelar (y condenar) la verdadera identidad de un hombre y su relación con su familia. Ante la confrontación del hombre consigo mismo (con su alma), surge el retrato moral de su conciencia. La omnisciencia de esta alma también se encarga de revelar las hipócritas motivaciones que se generan en los demás personajes. Todos llevan la máscara de la hipocresía.

“La mancha indeleble” es la última pieza de la producción cuentística del autor. Tiene una motivación política, rama ésta que se convertirá en la preocupación central del autor de ahí en adelante. Bosch se vale aquí de una situación sobrenatural para satirizar la orientación política de un país en un momento determinado y los peligros a los que se exponen los incautos, víctimas de políticos manipuladores e inescrupulosos. Como no se mencionan nombres concretos, este cuento adquiere dimensiones universales ya que puede ocurrir en cualquier nación subdesarrollada.

El evidente sabor local de estos cuentos y la innegable huella de la cultura dominicana en los demás relatos, no limitan la significación de los mismos al ámbito de esta cultura. En palabras de Rosario Candelier: “La difusión continental de sus obras y la calurosa acogida de las mismas en tierras lejanas y diversas, muestra que esa dominicanidad está expresada con una dimensión universal inspirada en lo local. Bosch, en efecto, fusiona armoniosamente lo local y lo universal, lo particular y lo general, lo anecdótico y lo trascendente”. (La narrativa de Juan Bosch, 267) Y, para el caso que nos ocupa, habría que añadir que, el manejo de la fantasía, llevada a sus múltiples posibilidades expresivas, le aseguran a Juan Bosch el lugar que merece en las letras hispanoamericanas.

## Capítulo 3

### Virgilio Díaz Grullón

#### 3.0 Trayectoria y significación de la obra narrativa de Virgilio Díaz Grullón en la literatura dominicana

El nombre de Virgilio Díaz Grullón, nacido en 1924, se erige como un hito dentro de las letras dominicanas del siglo XX. La obra narrativa de Díaz Grullón representa la transición de una literatura de ámbito y temática rurales a una de ámbito y temática urbanas. En el libro De niños, hombres y fantasmas,<sup>1</sup> título bajo el cual Díaz Grullón recoge toda su obra narrativa (tres libros de cuentos y una novela corta) y cuya presentación estuvo a cargo de Juan Bosch, éste declara que “Virgilio Díaz Grullón inicia la literatura urbana en la literatura dominicana,”<sup>2</sup> ofreciendo importantes detalles que corroboran esta afirmación.

Según Juan Bosch, quien nace en La Vega, una provincia en el interior de la isla, para la fecha en que nace Virgilio Díaz Grullón, 1924, la República Dominicana era todavía eminentemente rural. Bosch explica que

“el último censo nuestro había sido hecho por españoles, y no se hizo más censo hasta el año 1920. Ese de 1920 fue hecho por el gobierno de ocupación militar norteamericana.

---

<sup>1</sup> En adelante, todas las citas corresponderán a este libro: De niños, hombres y fantasmas. Santo Domingo: Taller, 1981. La ‘presentación’ de este libro, hecha por Juan Bosch, aparece como “prólogo” de subsiguientes ediciones.

<sup>2</sup> En El escritor ante su obra, Santo Domingo: Casa Weber, 1986, sin embargo, Díaz Grullón ha opinado al respecto: “Bosch dice que en mí se inicia la literatura urbana; es posible que eso sea así aunque yo creo que hay un precedente que siempre que yo puedo lo señalo porque me parece que es un gran escritor injustamente olvidado: Angel Rafael Lamarche; este señor fue para mí el primer cuentista que se interesó en los aspectos psicológicos de sus personajes y no como hasta esos momentos la lucha del personaje contra el medio ambiente, contra la sociedad que lo rodeaba, como es el caso de la literatura anterior a la de él. Yo me considero a mí mismo un continuador de la obra de Angel Rafael porque para mí él fue el primero; lo que pasa es que él no publicó aquí, lo hizo en Nueva York, Puerto Rico” (50-1)

Pues bien, en el censo de 1920 la población campesina era el 83.3 por ciento y no era cierto, sin embargo, porque aparecían como poblaciones urbanas las de municipios que no tenían más de 60, 70 u 80 viviendas o fuegos como se decía en la época de la Conquista”.

(VIII-IX)

Bosch se apoya en el hecho de que para la época en que Díaz Grullón comienza a formarse como adolescente, la sociedad dominicana había progresado un tanto, y a Virgilio Díaz Grullón le tocaría vivir en la provincia más importante de la República: San Pedro de Macorís. Y según nos explica el propio Bosch,

“San Pedro de Macorís era la única verdadera ciudad del país en ese momento. No lo era la capital de la República ni lo era tampoco Puerto Plata; lo era San Pedro de Macorís, que estaba rodeada de cinco ingenios de azúcar, es decir, era un centro capitalista, el único centro capitalista que tenía el país. En ese medio había un ámbito urbano que trasciende en los cuentos de Virgilio Díaz Grullón. Eso es lo que explica que mis cuentos sean cuentos rurales y los suyos sean cuentos urbanos”. (X-XI)

Aunque Díaz Grullón no admite haber sido el precursor de la literatura urbana en el país, hoy en día es su obra la que habla por él y hay consenso por parte de los críticos en que con él se pasa a hablar de lo urbano en el cuento dominicano, dejando un tanto atrás los temas y ámbito rurales.

La carrera literaria de Virgilio Díaz Grullón se inicia con la publicación de Un día cualquiera<sup>3</sup> en 1958. Es aquí donde comienza el autor a incursionar, tímidamente, en la ficción. Todos los cuentos de esta colección están sujetos a una rígida observación en cuanto a las leyes del cuento y en cuanto a la fidelidad a la realidad objetiva. Como el propio autor

---

<sup>3</sup> Un día cualquiera *Cuentos*. Ciudad Trujillo: Editorial Librería Dominicana, 1958. 123 páginas.

explica sobre esta primera colección, “yo estaba totalmente sujeto al realismo objetivo, es decir, yo no podía escribir nada que no fuera totalmente lógico”. (El escritor ante su obra, 54)

Es en el segundo libro de cuentos, Crónicas de Altocerro,<sup>4</sup> donde Díaz Grullón comienza a interesarse por lo fantástico. No lo había intentado antes porque “entonces cualquier juego con la fantasía, con el absurdo, me parecía una cosa muy poco seria, un juego de niño que yo rechazaba conscientemente”. (Ibid, 54) No es sino hacia el final del segundo libro donde el autor incluye sólo tres relatos en que juega un poco con lo imposible y lo absurdo. Estos relatos son: “Más allá del espejo”, “Retorno”, y “Su amigo Arcadio”. El primero de éstos será el objeto del siguiente apartado (1.2) El resto de los relatos que forman Crónicas de Altocerro, se afilian a la tendencia y estilo de la primera colección.

Donde Virgilio Díaz Grullón sí demuestra una preferencia por la práctica de lo fantástico es en su tercera colección de cuentos, Más allá del espejo.<sup>5</sup> Las historias recogidas en este último libro son el resultado de los experimentos que el autor ya había llevado a cabo en Crónicas de Altocerro. Pedro Vergés, quien ha preparado una antología de ‘textos escogidos’ de Virgilio Díaz Grullón, declara en el prólogo de ésta: “... no dudo en calificar a Crónicas de Altocerro (1966) como un libro intermedio, de transición entre el realismo del primero y el desborde de imaginación de Más allá del espejo (1975). La variación temática que completa el trío de ‘niños’, ‘hombres’ y ‘fantasmas’, se inicia aquí, sin ningún género de dudas”<sup>6</sup>. En efecto, los cuentos de esta tercera colección muestran a un autor ya definido y decidido a explorar el comportamiento humano ante circunstancias y problemas no explorados

---

<sup>4</sup> Crónica de Altocerro Cuentos. Santo Domingo: Colección Pensamiento, 1966. 109 páginas.

<sup>5</sup> Más allá del espejo. Cuentos. Santo Domingo: Taller, 1975. 116 páginas.

<sup>6</sup> Vergés, Pedro. Textos escogidos. Selección y prólogo de Pedro Vergés. Santo Domingo, 1994, página XX.

anteriormente en el cuento dominicano. Los personajes de estos relatos se muestran incapaces de manejar los traumas psicológicos que los agobian. En su lucha constante por buscar una salida a sus conflictos, los personajes de Más allá del espejo están condenados al fracaso y continuamente se desmoronan, tanto física, espiritual como moralmente. Pedro Vergés, en el prólogo mencionado, ofrece una atinada evaluación de los relatos de esta colección.

“Todas las historias de Más allá del espejo describen, en efecto, situaciones en las que tan importante es lo que nos cuenta como la sensación que pretende producirnos o el corolario que se desprende de ellas. Sus personajes (antihéroes completamente anónimos) inician en cada una de ellas una especie de viaje por regiones o mundos interiores o fantásticos –irreales, en suma- que, cuando no los fuerzan a retornar al punto de partida, como un castigo, los conduce a lugares y espacios idénticos o parecidos, que viene a ser lo mismo. En ambos casos se produce el cierre de un periplo emocional que nos transmite siempre la misma sensación de pesadilla o de inutilidad (de absurdo) en el que viven”. (Textos escogidos, XXIV)

La cuarta y última contribución de Virgilio Díaz Grullón a la ficción moderna dominicana es Los algarrobos también sueñan.<sup>7</sup> Esta es una novela corta que tiene lugar durante la era de Trujillo y, según el autor, “destinada a ser el testimonio de una etapa de la lucha antitrujillista en que participé cuando tenía unos veinte años, en la década del cuarenta y, como tal, debía referirse a hechos concretos que han pasado al dominio de la historia”<sup>8</sup> Esta última obra, cuyas características no corresponden a la modalidad aquí estudiada, queda fuera de los límites del presente trabajo.

---

<sup>7</sup> Los algarrobos también sueñan. Santo Domingo: Taller, 1977. 93 páginas.

### 3.1 Lo fantástico todoroviano en “Más allá del espejo”

Después de los tanteos de Bosch con el folclore y la fantasía, la práctica de la modalidad fantástica ha cobrado mayor sofisticación y hoy día las letras nacionales cuentan con dignos cultores de lo fantástico.

Como ya sabemos, el libro pionero de Tzvetan Todorov atiende a un tipo de literatura fantástica de corte tradicional, convencional, abundante durante el siglo XIX, en la cual el elemento ‘miedo’ era un requisito imprescindible. Como veremos en el cuento “Más allá del espejo,” la factura de este cuento responde a ese tipo de fantástico “tradicional” en el que, no obstante, el hecho de producir miedo en el personaje central y angustia en el lector, no es su único atributo fantástico. Lo fantástico en este cuento es un medio para tratar el conflicto psicológico-moral del hombre moderno.

Todorov plantea que, para obtener el sentimiento de lo fantástico, de acuerdo a su modelo del “género,” el texto debe cumplir, al menos, tres requisitos:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una

---

<sup>8</sup> Escritos inéditos de Virgilio Díaz Grullón. Santo Domingo: Casa Weber, 1997. Página 32.

determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética. [...] (30)

La anécdota del cuento<sup>9</sup> es simple: Un hombre, en compañía de su esposa, va a una tienda de antigüedades y decide comprar un antiguo espejo de forma ovalada. A su esposa le parece una “horrorosa cosa de mal gusto” pero igual lo compra, dada su “obstinada determinación de conservarlo a toda costa”. Una vez en su casa, el hombre comienza a examinar el espejo y nota que “mi faz entera dentro del espejo asumía una expresión de infinita tristeza” (285), para luego descubrir que la imagen que refleja no es la de su cara, sino que “nacía asombrosamente frente a mí un ser desconocido que nada tenía ya en común con mi propia apariencia” (285). Al correr de los días, el hombre desarrolla una curiosidad insaciable por la peculiaridad del espejo y descubre, para mayor sorpresa, que la superficie del mismo permite que su mano la traspase al interior, donde experimenta una fuerza que lo hala a su interior como si quisiera engullirlo. El hombre se resiste al principio pero después de considerar bien la situación, se convence de que *debe*, decididamente, dar el salto hacia el interior, *más allá del espejo*.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Aunque Díaz Grullón ha admitido la influencia directa de Cortázar, (y también de Borges) también parece haber leído otras obras de corte fantástico. “Más allá del espejo” guarda una gran similitud con un cuento del escritor ruso Valerii Briusov. No es exagerado proponer que Díaz Grullón usó el cuento “In the Mirror” de este autor, como fuente para “Más allá del espejo”. Briusov publica The Republic of the Southern Cross and Other Stories, en 1918, por la editorial Constable and Company, Ltd., London. La edición que manejo es un “reprint” de 1977. El cuento va de las páginas 55-72.

<sup>10</sup> En El escritor ante su obra, Santo Domingo: Casa Weber, 1986, Virgilio Díaz Grullón, reconoce la influencia directa de Cortázar cuando declara: “Sali del país. Yo pasé unos diez años, casi, en Washington trabajando en el Banco Interamericano de Desarrollo y allá un amigo argentino me prestó Bestiario, el primer libro de cuentos de Cortázar, que yo no conocía; entonces leyendo a Bestiario me di cuenta que se podía hacer muy buena literatura diciendo cosas absurdas; entonces yo me sentí seguro de mí mismo y fue entonces cuando escribí “Más allá del espejo”; ya dándole libertad total a la fantasía”. (55)

Indudablemente, estamos ante un hecho insólito, extraordinario, extraño, que escapa a nuestra condición de seres racionales para ofrecer una explicación lógica del suceso. No hay nada de extraño o de especial en que una pareja de esposos vaya a una tienda de antigüedades y el hombre decida comprar un espejo antiguo. Tampoco el espejo parece ser nada extraño, a juzgar porque “era un espejo ovalado, de mediano tamaño, con marco dorado de madera labrada en estilo rococó, en el cual pequeños querubines semidesnudos, de caritas sonrientes, enmarcaban una luna que apenas se adivinaba bajo la espesa capa de polvo que la cubría”.

(283) Ahora bien, lo que no esperaríamos de este espejo es que NO refleje la imagen del hombre que se mira en él y aquí radica, precisamente, el hecho sobrenatural. Hay aquí una violación de las leyes ordinarias de nuestro diario vivir. El espejo representa una brecha hacia lo desconocido, una ventana hacia lo inexplicable. Esta ambigüedad que experimenta el personaje le produce un desequilibrio emocional y mental que lo conducen a la duda y a la vacilación en cuanto al hecho acaecido. Pero esto es precisamente lo que se ha propuesto Díaz Grullón: la desestabilización y desfamiliarización de un mundo aparentemente “real”. Veamos cómo Díaz Grullón logra en el relato esta desestabilización.

Primero el texto debe crear un mundo creíble, un mundo de leyes conocidas. En segundo lugar, introducir un elemento sobrenatural que logre romper el equilibrio del mundo real, creando así dos realidades contradictorias y conflictivas ante los ojos del personaje principal. Estos recursos no aparecen gratuitamente y al azar en el relato; el narrador los va a organizar de manera que el clímax del relato se alcance en crescendo. El primer indicio o primera señal es sólo para picar la curiosidad del lector. Cuando el hombre se acerca por primera vez al espejo dice: “...tuve la indiscutible sensación de que el espejo no había reflejado mi cara. Desde la borrosa superficie en penumbra me miraba otra faz que no era la

mía. (284) La intención del narrador es presentar este hecho como una sospecha, todavía prematura para ser constatada. Y para despistar al lector y hacer que el incidente parezca más creíble aún, explica: “Me acerqué más al espejo, limpié mejor su superficie, y la sangre que había sentido paralizarse en mis venas reinició su fluir normal: estaba ya contemplando mi propia imagen”. (284) Es decir que esta primera señal funciona a manera de una falsa alarma. Sin embargo, esta “falsa alarma” ha quedado registrada en la mente tanto del protagonista como en la del lector.

A medida que transcurre el relato, el hombre sigue teniendo visiones pero todavía justificables. “Durante la primera semana no ocurrió nada inusitado y llegué a temer que aquella primera experiencia en la trastienda sólo había sido una ilusión de mis sentidos. Mas, al fin, mi constancia fue premiada”. (283-4). En adelante, el hombre sigue obteniendo pruebas cada vez más contundentes de que lo que experimenta no es una ilusión de sus sentidos sino una experiencia real. En forma progresiva, la cara que ahora comienza a reflejarse no es ya la suya; se ha ido desdibujando y adquiriendo contornos difusos hasta el punto de que “nacía asombrosamente frente mí un ser desconocido que nada tenía ya en común con mi propia apariencia”. (285). Este hecho insólito llena al hombre de preguntas y le provocaba lo que él describe como una “mezcla de fascinación y de temor, que me embargaba cada vez que me asomaba ante aquella ventana abierta ante el misterio[...] ¿Quién era? ¿De dónde venía? ¿Por qué me había seleccionado a mí como punto de contacto entre el mundo común y corriente y el misterioso mundo de donde procedía? Estas preguntas sin respuestas torturaban todos los instantes de mis días y mis noches”. (286) Es evidente que el hecho sobrenatural ha tomado control y que ahora la vida del hombre está dominada y limitada por este hecho. Más aún, el hombre ha comenzado a hablarle a la cara del espejo, o mejor, a preguntarle: “¿Qué quieres?,

¿Qué puedo hacer para borrar esa tristeza de tus ojos? Y la imagen continuaba mirándome, muda y sin esperanza, con mayor pesar todavía, como si mi incapacidad de comprenderla la entristeciese aún más”. (287)

Las progresivas visiones e indicios inexplicables llevan al hombre a experimentar miedo, a aterrizarse de lo que le sucede ante su impotente condición. El hombre cataloga el espejo primero como “curioso objeto”; luego la experiencia le produce un “primer escalofrío de los que habrían de sacudirme a lo largo de los últimos meses” y más adelante “¡... se iniciaba una revolución total de mi existencia!” Una vez que se acerca el clímax del relato se refiere a “horrible sensación,” “extraordinario fenómeno,” “temblando de pavor,” “aterradora experiencia”. Según apunta Jaime Alazraki “en un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá –como una insinuación sobrenatural-, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío”<sup>11</sup> Alazraki alude aquí a un elemento que era indispensable para la creación de lo fantástico tradicional (desde el siglo XIX hacia atrás). Ese elemento era el miedo. Alazraki explica: “El miedo era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional: ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible; sin violar el orden científico de la realidad se le hace una zancadilla y se le obliga a ceder”. (Ibid., 25) Lo fantástico, en sus principios, apenas antes del siglo XVIII y contemporáneo del Romanticismo, aparece como compensación de un exceso de racionalismo. (R. Caillois)

“Pero fue ayer cuando sucedió lo más extraordinario de todo” (287) Al abrir esta última etapa del relato, el narrador se dispone a hacer estallar el clímax y así retomar el interés que había despertado en el lector desde que abrió el relato. Este último incidente se refiere al hecho de que, ante un intento por brindarle apoyo y sostener la imagen dentro del espejo, nota

que su mano había “traspasado” la superficie del espejo. “Sí, he escrito ‘traspasado’. No podría emplear otra palabra para describirlo”. (288) A partir de este último incidente, el hombre queda convencido de que *tiene* que arrojarse a través del espejo. La decisión del hombre es irrevocable. El cuento termina así:

No tengo más que una alternativa. Por alguna razón incomprensible he sido elegido para protagonizar un acontecimiento extraordinario. Tal vez un experimento que revolucionará todo el edificio científico que ha levantado trabajosamente la humanidad durante siglos. Tengo plena conciencia de que no debo ni puedo rehuir esa responsabilidad. No sé quién me ha seleccionado ni para qué, pero estoy convencido de que el reclamo es auténtico y voy a aceptarlo. No sé dónde iré ni por cuánto tiempo, pero *tengo* que ir. Sé que mi ausencia producirá pesar a muchas personas y les pido resignación. Espero que me comprendan, pero aunque así no fuese, nada que hagan o que digan podría alterar mi decisión, porque ella es irrevocable. Tan pronto termine estas notas, daré el paso definitivo, el final: atravesaré el espejo y me enfrentaré con mi destino. Adiós. (289)

Dada la complicidad e identificación del lector con el protagonista, se asume que el hombre, verdaderamente va a dar el salto. El salto que decide dar el protagonista representa el paso de un mundo *posible* a uno *imposible* (Reisz) o de lo *concreto* a lo *abstracto* (Campra). Como se sabe, es la convivencia problematizada y conflictiva de estos contrarios lo que genera el efecto fantástico. Sobre este tipo de ‘transgresión’ hacia lo desconocido, Roger Bozzetto señala:

Mediante la escenificación de ese posible paso al otro lado (sea el que sea: el lenguaje, la razón, lo real, la ideología o el espejo) del placer o del terror resultantes, el relato fantástico adquiere un poder de fascinación semejante al de los objetos fantásticos que deja aflorar en su texto. Se convierte, por ello, en la única huella visible de una

---

<sup>11</sup> Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” *Mester*. 19(2): 1990. 21-33. Página 25.

alteridad inaccesible, salvo a través de la lectura. (“¿Un discurso de lo fantástico?”  
240)

Como se vio en el relato, Díaz Grullón ha hecho uso de los presupuestos de la estética fantástica siguiendo, en gran medida, las teorías de Todorov para esta modalidad de escritura. Díaz Grullón ha estructurado su relato contraponiendo dos códigos que corresponden a dos visiones de la realidad que se contradicen respectivamente: una real y otra sobrenatural. Como consecuencia del conflicto entre las dos realidades, el protagonista llega a experimentar la duda, la vacilación y la ambigüedad del mundo que le rodea. Ese es precisamente el objetivo de lo fantástico: la experiencia de ese efecto.

En este relato Díaz Grullón se propone manifestar los conflictos del hombre moderno y la necesidad de enfrentarse consigo mismo. El hombre del relato se ha enfrentado con su propia imagen, la cual le resulta irreconocible y le produce una profunda tristeza. La cara que le devuelve el espejo es la cara de sus temores y conflictos internos, que a la vez son los temores y conflictos del hombre moderno. Ante la disyuntiva de enfrentarse o claudicar ante ellos, el hombre opta por decidirse a investigar el misterio y lo desconocido<sup>12</sup>. No obstante la incertidumbre, tanto del propósito como de la razón para realizar el salto, el hombre opta por la decisión más arriesgada; atreverse a sumergirse en el espejo es prueba de la capacidad humana del hombre moderno frente a las adversidades más amenazantes y también, en efecto, de su

---

<sup>12</sup> Marianne de Tolentino opina que los personajes de muchos de los cuentos de Virgilio Díaz Grullón, “esa responsabilidad que asumen se funde con otra característica evidente a través del desarrollo narrativo: la impresión de aislamiento de los protagonistas, generalmente en estado de no-comunicación con sus semejantes, al menos los contactos que mantienen aun con los familiares carecen de calidez, de intensidad. La sensación de soledad se trasmite en primer lugar por la omnipresencia del héroe único, los demás seres vivos, ordinarios y terrestres no aparecen, funcionan como siluetas de fondo, no participantes, simples testigos pasivos de la situación de la sucesión de peripecias que el héroe atraviesa interior o exteriormente. Las intervenciones ajenas se limitan a desprender el personaje central de sus vínculos ordinarios, a empujarlo más hacia otra dimensión por ignotas revelaciones. Su función es maléfica, adversa o ausente. El siquiátra, por ejemplo, se [considera] impotente en “Más allá del espejo”....” (XXVII-XXVIII)

valentía. El hecho de que este hombre no lleve un nombre, hace el relato más significativo, ya que puede ser cualquier hombre, de cualquier nación, lo cual le imprime un valor universal a su historia, como indudablemente lo tiene la pluma de Virgilio Díaz Grullón.

### 3.2 “Círculo”: lo onírico/absurdo como materia fantástica

“Círculo” forma parte de la colección Crónicas de Altocerro, 1966. Con este cuento se inicia la tercera parte del trió temático ‘niños’, ‘hombres’, y ‘fantasmas’.<sup>13</sup> Mientras que “Más allá del espejo” responde a la estética de lo fantástico tradicional descrita por Todorov, “Círculo” responde a una modalidad fantástica distinta, que está más cerca de lo que se ha denominado *neofantástico* que de lo fantástico todoroviano. Es decir, “Círculo” contiene varias de las características que encontramos, por ejemplo, en “Más allá del espejo”; lo que lo distingue de este último no es el tema sino el *modus operandi*.

La anécdota de “Círculo” no podía ser más trivial. Se trata de un hombre extremadamente ordenado y metódico, quien relata su rutina diaria, desde que se despierta, se levanta, camina hasta el cuarto de baño y se lava los dientes. El elemento insólito aparece en el cuento cuando el hombre ha terminado su inalterable rutina y distingue “junto al grifo una mancha blancuzca, pequeña, pero deprimente, afrentosa, sobre la límpida superficie esmaltada.” (236) Esto, sin embargo, no podría tomarse como insólito; lo que hace de esta mancha un hecho insólito es que al frotarla para limpiarla se agranda cada vez más y se torna de otro color: “...miro con horror la mancha del lavabo agrandándose cada vez más. Ya no es blanca, sino roja y mana como una herida abierta... ¡Es sangre, Dios mío!...” (236)

---

<sup>13</sup> Esta tripartición temática no responde al orden en que fueron escritos y publicados los cuentos.

Este hecho genera una serie de acontecimientos extraordinarios en la vida del personaje central, los cuales podrían evaluarse en tres etapas progresivas: **temor, angustia y desesperación.**

Juzgando por el orden y la naturaleza de los acontecimientos narrados, se trata de una pesadilla; una pesadilla que ha sido convenientemente manipulada por el autor para crear de lo absurdo de ésta un relato fantástico. Es conveniente tener en cuenta, antes de seguir con el estudio de este cuento, una advertencia que ha expresado Cortázar al respecto: “Lo fantástico no es nunca absurdo porque su coherencia intrínseca funciona con el mismo rigor que la de lo cotidiano; de ahí que cualquier transgresión de su estructura lo precipite en la banalidad y en la extravagancia”.<sup>14</sup>

Es decir que Díaz Grullón, dentro de lo caótico que podría suponer lo absurdo de una pesadilla, ha dotado a la narración de un orden interno; ha estructurado el funcionamiento de un significado metafórico, mediante una factura fantástica, con la cual pretende revelar la crisis psicológica-existencial que padece el personaje central del cuento. Cuando el personaje regresa a su habitación, frustrado por no haber sido capaz de limpiar la terca mancha en el lavabo, se inicia la pesadilla que dominará el resto de la narración.

La primera etapa de esta larga e ininterrumpida pesadilla es el desarrollo del miedo en el personaje central. Este miedo no es de la misma naturaleza que el miedo que experimenta el personaje de “Más allá del espejo”. En “Círculo” el miedo no es generado directamente por la mancha; el miedo se va generando paulatinamente a medida que el personaje va narrando sus vicisitudes existenciales. Por ejemplo, sabemos que vive solo y su casa no es del todo acogedora; es, por el contrario, sofocante. Y parece que es la habitación la que ocasiona o estimula la experiencia de la pesadilla. Cuando entra en ésta, el personaje se pregunta: “¿Me

habré equivocado de puerta *otra vez?*)... No estoy en mi habitación, sino en el centro de una llanura inmensa que se comba en el horizonte infinitamente lejano, en una parodia absurda de la curvatura de la Tierra”. (237) Estas palabras sugieren la entrada por una puerta equivocada, ya que es posible que el personaje se haya equivocado de puerta, *otra vez*. Y esto también sugiere que el personaje sufre pesadillas con frecuencia. Esta es, entonces, la entrada a un espacio ficticio, un espacio fantástico donde todo lo que va a suceder es perfectamente lógico y coherente, dentro de la logicidad de la pesadilla. En esta “tierra de nadie” el personaje va a experimentar la desorientación total, tanto mental como físicamente. “Elijo al azar la dirección... Estoy en el mismo lugar... Comprendo que debo caminar en dirección contraria... Doy vuelta e intento desandar el inexistente trayecto...” (237) El hombre, en otras palabras, se encuentra en una especie de laberinto y esto le produce terror.

La segunda etapa de la narración está marcada por la angustia. Al tratar en vano por varios medios de identificar el lugar donde se encuentra y, mejor, una salida, el hombre comienza a angustiarse. La tierra se le mueve bajo los pies, se agrieta y lo atrapa; a menudo el suelo se torna viscoso y resbaladizo y comienza a hundirse. “Todo inútil: en el nuevo refugio, va hundiéndose mi brazo derecho y parte del pecho y la cadera. Agito brazos y piernas en una infeliz tentativa de nadar, pero cada nuevo intento ahonda más la fosa que me devora”. (238)

La tercera etapa es la de la desesperación. Tanto el miedo como la angustia sufrida ante las indeseables experiencias, generan la desesperación del hombre. Esta etapa está marcada por el desdoblamiento del personaje. Pero antes de desdoblarse, el hombre ha sufrido una desmembración: cabeza, brazos, manos, nervios y arterias andan dispersos por el suelo. Ahora el hombre es capaz de observarse: “Están todos ahí, y yo los miro (*¿desde dónde?*) como si no me pertenecieran, y se tratara de objetos extraños encontrados al azar durante un

---

<sup>14</sup> Julio Cortázar, Ultimo Round. México: Siglo XXI Editores, 1970.

paseo por el campo...” (240-41) El hombre se observa, pero con indiferencia. A lo que el hombre no es indiferente es a su constante preocupación por el tiempo y el espacio donde se encuentra: “¿desde dónde?; (pero, ¿dónde estoy yo, Dios mío?); (¿Durante cuánto tiempo?...)” Estas atormentadas preguntas del hombre revelan la angustiada necesidad por saber el dónde y el cuándo de esas experiencias, para él, obviamente, no deseables. No es hasta el final del relato cuando el hombre logra “volver a su cuerpo”. “Ahora voy acercándome a mi cuerpo decapitado. Lo alcanzo. Me posesiono de él. Me sumerjo más bien en su tibia armazón de huesos y tejidos” (241)

Mientras el hombre permanece atrapado en la viscosidad del suelo, nota “un ave gigantesca cuyo tamaño inverosímil llena toda la comba celeste. El ave monstruosa agita sus negras alas en un veloz descenso sobre mi cabeza”. (239) Lo interesante de esta ave es que “su tamaño se reduce cada vez más, y al posarse sobre mi frente no es ya más que una mosca pequeñita de nerviosas patas y alas inquietas y vivaces”. (239) Este hecho de “contradictoria percepción” o “visión distorsionada” del entorno, como el de caminar y no avanzar, sugieren la anulación del tiempo y del espacio. De hecho, cuando el hombre vuelve a cobrar consciencia, son las cinco en punto de la mañana, o sea, el tiempo no ha transcurrido. El propio Díaz Grullón ha ofrecido los siguientes comentarios sobre la creación y significación de “Círculo”:

Refleja más claramente aún el conflicto latente entre las tendencias que imperaban en mí pero que, a diferencia de los dos cuentos anteriores, termina con el triunfo de lo real-fantástico. Esta fue una experiencia muy curiosa y pone de relieve el poder del subconsciente mejor que ninguna otra en lo que a mí respecta.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Escritos inéditos de Virgilio Díaz Grullón. Santo Domingo: Casa Weber, 1997. Página 31.

Díaz Grullón pone de manifiesto lo vulnerable (y lo poderosa igualmente) que es la mente humana. La aparición de una simple mancha en un lavabo parece desestabilizar la vida ordenada y metódica del hombre del relato. Por otro lado, no hay en el relato otros seres humanos que compartan las experiencias del hombre; lo que permite pensar que el hombre del relato está infinitamente solo en su mundo, sin la más mínima posibilidad de comunicarse con los demás seres humanos. Héctor Incháustegui Cabral, por su parte, explica que “ese mundo ilógico y absurdo por donde rueda es su castigo, un castigo que está en su propia alma”. (“Una mancha en el lavabo”, 68)

La circularidad a que alude el título del cuento se completa hacia el final del relato. Cuando el hombre logra recuperar todos los miembros dispersos de su cuerpo, regresa a su habitación para dar inicio nuevamente a la misma pesadilla. “Salgo por la otra puerta. Llego al fin a mi habitación... Necesito descansar. Mi confortable lecho me espera acogedoramente. Me arrojo sobre él y cierro los ojos (*¿Durante cuánto tiempo?...*) Los abro de nuevo. Son las cinco en punto de la mañana y yo soy un hombre extremadamente ordenado y cuidadoso”<sup>16</sup> (241-42). Y aquí se cierra el círculo, el cual regresa al comienzo del cuento para crear así la circularidad interminable. Algo similar ocurre en “El milagro secreto”, de Borges<sup>17</sup>. Mientras Jaromir Hladik espera el día de su ejecución, el tiempo se detiene. Se da en este relato una doble dimensión temporal, una real: Jaromir mientras espera la descarga de los soldados; y la otra imaginaria, donde un día equivale a un año. Ese “año”, en la mente de Jaromir, se

---

<sup>16</sup> Sobre circularidad de esta pesadilla, el propio Díaz Grullón ha dicho: “...no era una pesadilla común y corriente sino la manifestación de una repetición infinita de la misma pesadilla, que no comenzó nunca ni terminará jamás, y en la que el héroe permanecerá atrapado para siempre convertido en el protagonista único de su propio infierno”. (Ibid., 32)

<sup>17</sup> “Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden”, página 74. Cito de la edición de Ayacucho (1986), preparada por Iraset Páez Urdaneta, *Ficciones, El Aleph, El informe de Brodie*. 71-75.

condensa en lo que le toma a una gota de agua rodar por su mejilla. El tiempo se detiene y reanuda su paso *un año después*, exactamente donde se detuvo. El tiempo es un círculo.

Además de la idea del tiempo circular, en este mismo relato, el motivo del círculo aparece de forma más evidente en el drama que escribe Jaromir Hladik. En este drama hay un personaje, Kubin, quien es víctima de un continuo acoso por parte de otro personaje. Pero, como nos dice el narrador del relato, “El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin”. (73) Este “delirio circular” es el mismo que padece Hladik en el relato ya que, después de haber sido sentenciado a muerte, prefigura su propia ejecución: “Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) esas ejecuciones imaginarias; cada simulacro duraba unos pocos segundos; cerrado el círculo, Jaromir interminablemente volvía a las trémulas vísperas de su muerte”. (72)

El tiempo cronológico en el relato de Díaz Grullón está sugerido por la forma en que aparece escrito el cuento: se trata de un solo párrafo; es decir que la lectura obliga al lector a leer sin parar, continuamente, acelerando e intensificando el miedo, la angustia y la desesperación del personaje central. Incháustegui Cabral caracteriza al hombre del relato y las experiencias por las que atraviesa y concluye:

El hombre arreglado no es un héroe. De su viaje no trae un mensaje, algo que darle a los suyos para que su vida suba un escalón más. Viene con las manos vacías y la cabeza mucho más vacía todavía. El cuento es un cuento antiheroico, como todas las grandes obras modernas, que son productos de la desesperación, del asco, del inútil forcejeo del hombre acorralado, de la lógica del absurdo como en Kafka. (“Una mancha en el lavabo”, 69)

Esta idea de ‘vaciedad’ e inexistencia –tanto del espacio como del personaje mismo- a la que alude Incháustegui Cabral, y la caracterización general que ofrece el narrador del relato del protagonista, podrían explicarse a través de lo que señala Rosemary Jackson:

“... el área imaginaria que se da a entender en la literatura fantástica sugiere todo lo que es otro, todo lo que está ausente de lo simbólico, fuera del discurso racional. Las fantasías de identidades deconstruidas, demolidas o divididas, y de cuerpos desintegrados, oponen categorías tradicionales de sujetos unitarios. Intentan llevar a cabo representaciones gráficas de sujeto *en proceso*, que sugieren las posibilidades de otros innumerables sujetos, de historias distintas, de distintos cuerpos.” [...] “las fantasías imaginan la posibilidad de una transformación cultural radical, a partir de la disolución o la destrucción de las líneas de demarcación entre lo imaginario y lo simbólico. Se rechazan las categorías de lo ‘real’ y sus unidades” (“Lo oculto de la cultura” 149)

Como he señalado al principio, “Círculo” no es un relato fantástico convencional. No hay dudas de que en él suceden incidentes insólitos (el desdoblamiento, la anulación del tiempo y del espacio, la desintegración y reintegración de las partes del cuerpo) pero estos acontecimientos no han sido canalizados ni manipulados como hizo el autor con “Más allá del espejo”. El lector de “Círculo” no siente la ambivalencia ni la vacilación que les eran típicos al relato fantástico convencional; esa tensión no se logra ni se mantiene durante la narración de “Círculo”. En cambio, Díaz Grullón ha hecho uso de una pesadilla como vehículo de exploración del subconsciente humano para revelar el lado absurdo de los conflictos y traumas que padece el hombre moderno. Especialmente en “Círculo” se sugiere que, como en “El

milagro secreto”, la idea del tiempo genera una percepción dual: la idea del tiempo cronológico, histórico y objetivo; y la idea de otro tiempo subjetivo, ahistórico y alterable.

### 3.3 “La resignada inmortalidad de Don Cástulo” o un ejercicio mágicorrealista

Dentro de la tradición cuentística de la República Dominicana no ha habido una práctica mágicorrealista constante dentro de los parámetros de esta estética señalados en este estudio, salvo algunos aportes aislados<sup>18</sup>. Esta afirmación podría causar el asombro y la objeción de muchos pero, en realidad, dentro del cuento literario –en la narrativa en general- se ha hecho un uso indiscriminado de la etiqueta “Realismo mágico”. Este fenómeno no se da sólo en la República Dominicana, ya que basta consultar manuales y estudios sobre narrativa hispanoamericana para encontrar que se confunden lo real maravilloso, lo fantástico y lo mágicorrealista, y otras obras de carácter híbrido, vecinas al cuento, como son la estampa, la crónica y el artículo de costumbre. El hecho de que en estos textos aparezcan elementos mítico-legendarios y folclóricos, no es suficiente para que se les coloque bajo la categoría de Realismo Mágico. En el presente apartado voy a estudiar “La resignada inmortalidad de Don Cástulo”, y sostendré que no se trata de un relato fantástico, sino que dicha narración se inclina más hacia la estética del realismo mágico. Parto, para ello, de las diferencias señaladas en las “Consideraciones teóricas”, específicamente las de Amaryll Beatrice Chanady. También comentaré otros puntos de vista.

Como se ha apuntado en el capítulo introductorio, para que una narración pueda denominarse mágicorrealista deberá reunir ciertas características que forjan en el texto un

---

<sup>18</sup> Uno de los cuentos que puede considerarse como ejemplo de Realismo mágico es el cuento “Responso para un cadáver sin nombre”, de Pedro Peix.

mundo mágico particular. La primera condición es que el texto presente la coexistencia de dos perspectivas: la visión de un mundo conocido, con las normas y leyes por las cuales nos regimos para decir que vivimos en un mundo real; y la integración de lo sobrenatural o insólito dentro del mundo real, objetivo. Este elemento será insertado de modo que produzca –ante el lector- una contradicción en el mundo real del texto. Esta contradicción es detectada por el lector implícito, pero los personajes del mundo del texto la tomarán como parte de su mundo ordinario de todos los días. Recordemos lo que plantea Chanady:

In magical realism, the supernatural is not presented as problematic. Although the educated reader considers the rational and the irrational as conflicting world views, he does not react to the supernatural in the text as if it were antinomious with respect to our conventional view of reality, since it is integrated within the norms of perception of the narrator and characters in the fictitious world. (23)

Recordemos, por otro lado, que lo fantástico se opone a lo mágicorealista en que el hecho insólito que irrumpe o quiebra la armonía del mundo cotidiano de los personajes, está, precisamente, destinado a cuestionar, a desequilibrar y desestabilizar esa armonía de que gozaban los personajes. En el caso de “La resignada inmortalidad de Don Cástulo” es la resurrección del personaje lo que desestabiliza el mundo de los personajes del relato.

El cuento trata de las múltiples muertes de Don Cástulo y las sucesivas resurrecciones de cada una de sus muertes. La primera causó la aflicción que toda muerte ocasiona, especialmente en familiares y amigos del difunto. En nuestro mundo, el que conocemos, es hartamente sabido que la muerte es una sola; sin embargo, en el cuento que nos ocupa, Don Cástulo muere varias veces y resucita otras tantas y es aquí donde opera el elemento sobrenatural.

Evidentemente, la facultad de resucitar nos coloca ante un hecho fantástico; sabemos, sin embargo, que la aparición de un hecho fantástico no es suficiente para catalogar un relato como fantástico. El uso del elemento fantástico deberá ser manipulado y orientado a crear ciertos efectos en el lector, como lo es la vacilación y la ambigüedad ante los hechos narrados. Este, como veremos, no es el caso de “La resignada inmortalidad de Don Cástulo”. Sus muertes sucesivas llegan a formar parte integral de la vida cotidiana del pueblo hasta el punto de que olvidan el fenómeno. Esta actitud de indiferencia y aceptación de un fenómeno de tal naturaleza hace de este cuento un ejercicio de realismo mágico.

Un narrador omnisciente nos informa de la primera muerte de Don Cástulo y de su regreso a la vida.

“Ya hacia las nueve de la mañana y rodeado de muchos dolientes por tan distinguidos personajes, el cadáver de Don Cástulo Argüello yacía cuidadosamente colocado en su lujoso ataúd, todavía descubierto, que reposaba sobre dos sillas en el centro de la amplia sala principal de la casa...” (264-65)

Por una de las ventanas de la sala había penetrado una flota de insectos que amenazaba con posarse en la frente del difunto. Don Toribio Castamargo, respetable boticario, se acerca al ataúd para impedir el “inminente ultraje”.

Su intento, no obstante, no llegó a materializarse porque antes de que el decidido boticario alcanzara una distancia adecuada para lograr su objetivo, el propio Don Cástulo, de un soberbio manotazo, espantó el enjambre en su conjunto, cuyos componentes volaron despavoridos a través de la ventana abierta hacia la seguridad del espacio exterior mientras las personas presentes, sin excepción y encabezadas por la enlutada viuda, corrían presas del pánico...” (266)

Este inusitado incidente, además de introducir el elemento fantástico, también introduce otro elemento que desfavorece al efecto fantástico, favoreciendo en cambio la actitud mágicorrealista: me refiero al elemento de *humor* con que está narrada la escena. La presentación de esta escena tiene más de cómica que de trágica. Se trivializa en el texto uno de los hechos considerados con más seriedad (y temor) el cual, sabemos, es irreversible. Aquí la muerte es presentada como si Don Cástulo despertara de un largo sueño: “Don Cástulo se incorporó, saltó ágilmente fuera del ataúd, se frotó los ojos, se desperezó estirando ampliamente los brazos y miró con estupor a su alrededor... caminando a grandes zancadas apagó una a una y con poderosos soplos, las cuatro velas que lo circundaban”. (266)

Todos los dolientes del difunto, quienes habían salido despavoridos, observaban desde lejos los movimientos de Don Cástulo y especulaban: “*¡Milagro!*”, gritaba Fray Ambrosio con los ojos en blanco y las manos en alto. “*¡Catalepsia!*”, rebatía el Doctor Vitaca con acento agnóstico. “*¡Hipnosis colectiva!*”, alegaba a su vez Don Toribio Castamargo, dado en esa época a la lectura de libros de ilusionismo”. (266)

Don Cástulo muere una segunda vez. La ‘segunda resurrección’ no está narrada con menos comicidad. Esta vez el cadáver había sido llevado a la iglesia y mientras Fray Ambrosio, incensario en mano, caminaba alrededor del sarcófago, “comenzaron a salir extraños ruidos sordos y, en el silencio sobrecogedor de la iglesia, se escuchó claramente la voz ronca de Don Cástulo gritando: “*¡Sáquenme de aquí, carajo, que me estoy muriendo del calor!*” (267) La reacción de los presentes no se hizo esperar, como en el caso anterior.

Indudablemente, la inserción de estas dos escenas y la comicidad con que han sido presentadas, le quita la “gravedad” de que precisa el relato fantástico. En un relato mágicorrealista las muertes y las respectivas resurrecciones del mismo personaje son algo

perfectamente lógico y posible; en un relato fantástico, el efecto de vacilación o ambigüedad que la muerte podría ocasionar en el personaje, se desvanece. Aunque los personajes muestran una obvia reacción de asombro ante el hecho insólito, no se ofrece una explicación por parte del narrador ni tampoco ninguno de los personajes investiga las causas del fenómeno. Lo que sí recalca el narrador es el hecho, precisamente, de cómo la gente asimila este fenómeno y lo hace parte de su vida diaria. “Es curioso comprobar la facilidad con que la naturaleza humana se adapta a las más extraordinarias circunstancias. **Basta que un hecho insólito se repita un número determinado de veces para que llegue a convertirse en algo corriente y aceptable**”. [El subrayado es mío] (268) El narrador, consciente o inconscientemente, ha dado dentro del mismo relato, las pautas del funcionamiento del hecho que relata; es decir, estamos en el mundo del Realismo Mágico. De hecho, ¿no es la ‘familiarización de lo insólito’ uno de los pilares sobre los que descansa la estética del Realismo mágico?

A medida que Don Cástulo continúa muriendo y resucitando, cada vez menos gente acude al funeral. Para su tercera muerte, “la familia tuvo vergüenza esta vez de divulgar la noticia... Hicieron bien, porque Don Cástulo bajó a desayunar al tercer día con voraz apetito como si nada hubiera pasado y con aspecto rozagante y en muy buena salud”. (269)

Es importante notar, dentro de la visión mágicorrealista del cuento, otro aspecto favorecedor: se trata de la exageración. Don Cástulo logra pasar “de la vida a la muerte” por varias generaciones. “...presidió, con el pasar de los años, los funerales definitivos de su esposa, sus dos hijas, sus yernos y sus cuatro nietos”. En el relato no se sabe cuántos años vivió Don Cástulo. “Y Don Cástulo continuó viviendo y muriendo y volviendo a nacer y a morir indefinidamente...” (271)

Con este tratamiento del concepto de muerte Díaz Grullón apunta hacia una desmitificación de la misma. La muerte generalmente se considera como algo negativo, triste, trágico y sobre todo, definitivo e irreversible. En este cuento Díaz Grullón sugiere que la muerte no tiene necesariamente que verse como la calificamos arriba. Por el contrario, debería mirarse con cierta comicidad y hasta con indiferencia. Al mismo tiempo, el hecho de que Don Cástulo transite de la vida a la muerte y viceversa en repetidas ocasiones “sin molestas intervenciones de personas extrañas”, relativiza las ideas vida-muerte y sugiere que “los muertos no están más muertos que los vivos, ni los vivos más vivos que los muertos”.<sup>19</sup> Naturalmente, este tratamiento de la muerte es sólo posible en un mundo mágico, donde el narrador es el mejor conocedor de ese mundo, de sus leyes y de sus límites.

Como he señalado, “La resignada inmortalidad de Don Cástulo” es un ejercicio de realismo mágico y no un cuento fantástico. El hecho insólito, sobrenatural, de que hace relación el cuento, ha sido transformado en un hecho cotidiano hasta el punto de que el pueblo “llegó a aceptarlo como algo tan natural y consustanciado con su propia existencia que terminó olvidándolo por completo”. (271) Esta familiarización de muerte-resurrección ha sido alcanzada en el texto a través del empleo del humor, la exageración y la repetición del hecho insólito. Como ya se sabe, estos mismos elementos se oponen a la práctica fantástica ya que debilitan la credibilidad del hecho narrado ante el lector; disuelven el efecto de ambigüedad necesario en lo fantástico; y finalmente, el lector no experimenta ni miedo ni vacilación. Las

---

<sup>19</sup> Esta frase proviene del estudio de Gloria Bautista Gutiérrez (Véase nota #17). Esta autora aplica esta frase al tratamiento de la muerte que hacen en sus novelas Gabriel García Márquez e Isabel Allende y amplia: “En Cien años de soledad, Aguilar siente ‘tan aterradora la proximidad de la otra muerte que existía dentro de la muerte’ que prefiere convertirse en amigo de su enemigo para distraer su miedo. Esta yuxtaposición viene a constituir otra característica del realismo mágico. Otros personajes como Melquiades, mueren por lo menos dos veces aunque retornan muchas más al mundo de los vivos; lo mismo hace José Arcadio”. (73).

continuas muertes y resurrecciones de Don Cástulo no están destinadas a desconcertar al lector como ocurriría en lo fantástico.

Como sostiene Chanady, tanto en el relato fantástico como en el mágicorrealista se da lo que ella denomina una **antinomia**. Es la convivencia, problematizada o no, de *lo posible con lo imposible* (Reisz) lo que, en última instancia, determina y distingue una modalidad de la otra. En el cuento que nos ocupa se establece una antinomia, de hecho, una dicotomía entre lo real objetivo y lo insólito. Sin embargo, debido a la ‘resolución de la antinomia’, no queda conflicto por resolver (como en lo fantástico) porque en el relato lo sobrenatural no exige ni genera la resolución del conflicto. Por consiguiente, lo que hace que las muertes de Don Cástulo no produzcan el efecto de un relato fantástico *per se*, es la visión de éstas como un fenómeno milagroso-maravilloso, el cual lo separa de lo fantástico, complementando en cambio la visión mágicorrealista. Como señala Lucía Inés Mena,

“...el realismo mágico y la literatura fantástica se excluyen mutuamente; pero sí hay una relación entre el realismo mágico y lo maravilloso... lo maravilloso constituye sólo un ingrediente del realismo mágico; por lo tanto, esto solo no basta para definirlo... porque no siempre todo lo que es maravilloso pertenece al realismo mágico, aunque sí se puede decir que el realismo mágico está siempre impregnado de lo maravilloso”<sup>20</sup>

He usado el subtítulo en este apartado “un ejercicio mágicorrealista” porque es uno de los primeros tanteos dentro de esta corriente. He evitado usar el término “realismo mágico” como sinónimo de “fantástico”; por el contrario, he querido seguir un análisis que estipule las características de cada uno, siguiendo las similitudes y diferencias que de ambas modalidades ha señalado Amaryll Beatrice Chanady.

---

<sup>20</sup> Lucila Inés Mena, “Fantasía y Realismo Mágico”. *Otros mundos, otros fuegos*. XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Pittsburg: K&S Enterprises, 1976. Página 66.

En los tres cuentos que he analizado se muestra que Virgilio Díaz Grullón, además de haber servido de eslabón entre la literatura rural y la urbana, es también un alto exponente de la literatura fantástica en la República Dominicana. Y no sólo de lo fantástico sino también de la modalidad mágicorrealista. Hemos visto también que los cuentos de Díaz Grullón aspiran a la exploración profunda de los temas y conflictos que atañen al hombre del siglo XX, especialmente, los que tienen que ver con los problemas existenciales, espirituales y morales del hombre moderno. Observamos, también, que en la época en que escribió estos cuentos, Díaz Grullón estaba muy al tanto de las corrientes artísticas de Hispanoamérica. Su trayectoria como narrador le asegura un lugar importante dentro y fuera de República Dominicana.

## Capítulo 4

### 4. José Alcántara Almánzar: Lo fantástico como subversión del orden establecido

Si bien es cierto que Virgilio Díaz Grullón inicia la literatura de carácter urbano en la República Dominicana, cierto también es que la obra narrativa de José Alcántara Almánzar la reafirma, alejándola cada vez más de los moldes costumbristas de sus maestros precursores. En su Antología de la literatura dominicana Alcántara señala que

Nuestros escritores actuales, jóvenes en su mayoría, buscan temas de mayor alcance que los puramente autóctonos o localistas, sin echar al cesto lo dominicano. Si en Bosch el conocimiento de la psicología campesina latinoamericana queda confirmado íntegramente y por otro lado es evidente la exploración de la problemática social del continente, en los escritores jóvenes la preocupación está en la ciudad y en su sorprendente dinamismo interno. El mismo Bosch logra salirse de lo rural exclusivo al crear obras como ‘La muchacha de la Guaira’”. (Alcántara, 1972, página 21)

Como se sabe, Alcántara Almánzar, nacido en 1946 en la ciudad capital, es miembro de una promoción de escritores muy posterior a la de Díaz Grullón y, como habría de esperarse, para la fecha en que nace Almánzar (22 años menor que Díaz Grullón y 37 menor que Bosch) la capital dominicana y su infraestructura iban adquiriendo un carácter cada vez más urbano y ciudadano.<sup>1</sup> Más aún, cuando aparece el primer libro de

---

<sup>1</sup> En la Antología citada Alcántara explica que “el tema urbano va a constituir la fuente primaria de inspiración. Y es natural. Muchos de nuestros escritores jóvenes pertenecen a la pequeña burguesía..., sus

narraciones de Alcántara Almánzar Viaje al otro mundo, 1973, ya la República Dominicana había atravesado por dos acontecimientos importantes para la historia del país: el fin de la dictadura de Trujillo en 1961, y la segunda intervención norteamericana en el país, en 1965. Tanto la caída de Trujillo como la presencia de los *Marines* norteamericanos en la ciudad capital van a encontrar forma y voz en Viaje al otro mundo. En efecto, los relatos de esta primera colección muestran un contenido altamente contestatario, el autor denuncia y expone en ellos las reminiscencias de las dos etapas antes mencionadas.

En cuanto a los autores que más influencia han ejercido en Alcántara figuran Edgar Allan Poe, Oscar Wilde y Antón Chejov, aunque tal influencia, como nos indica Alcántara, no es obvia en sus narraciones. Alcántara añade: “Más evidentes resultan los ecos del experimentalismo de James Joyce o William Faulkner, la atmósfera opresiva de Franz Kafka, la objetividad de Ernest Hemingway, la fantasía de Borges... pero sobre todo la influencia dominante y obvia era la de Julio Cortázar, un escritor que me había impresionado en la adolescencia.”<sup>2</sup> En las experiencias narradas por Alcántara hay mucho de autobiográfico y están presentes los conflictos sociales que el autor vivió durante la insurrección de 1965. “Cuando estalló la guerra civil yo cursaba el último nivel del bachillerato” y recuerda: “Para mí fue una vivencia desgarradora, pues mi casa quedó en medio del cinturón que habían puesto las fuerzas de ocupación en la ciudad.

---

experiencias, sus conocimientos y todo lo que contribuye a revitalizar el mundillo del creador artístico está enraizado en el medio urbano. Son muchachos nacidos y educados en la ciudad [como el propio Alcántara], estudiantes universitarios, activistas políticos, militantes de partidos revolucionarios o simplemente profesores, actores, publicistas. Estas vivencias ciudadanas, unidas al contacto con las literaturas europeas y latinoamericanas actuales..., y la introducción de nuevas técnicas narrativas, conducen al logro de relatos en una nueva dimensión”. (21)

Las alambradas me separaban de muchos amigos, de mi centro de trabajo...” (“La aventura del cuento,” 36) De esta primera colección no he incluido ninguno de sus cuentos para mi análisis, por considerarlos no aptos para el tratamiento de lo fantástico.

El segundo libro de Alcántara es Callejón sin salida, 1975. De esta colección he escogido “La insólita Irene” ya que es a partir de este libro cuando Alcántara comienza a hacer aportes significativos de lo fantástico como se concibe en mi estudio. De esta colección el propio Alcántara explica su deuda con Cortázar y Borges de quienes heredó, según dice, “la afición por lo fantástico, uno de los campos más difíciles de la narrativa universal. Algunos de los cuentos de Callejón sin salida podrían ubicarse en esta vertiente de mi obra”. (“La aventura del cuento”, 38)

Su tercera colección de relatos se titula Testimonios y profanaciones, 1978. Aquí tampoco sobresale un tratamiento particular de lo fantástico, ya que los relatos están conformados dentro del realismo social y versan sobre la violencia política que dominó la vida nacional durante la década de los setenta. El libro se compone de seis relatos largos y seis breves y, como nos explica el propio Alcántara:

“la objetividad aparente de cuadros breves, crudos y lacerantes, se intercala con la subjetividad rabiosa de los cuentos largos, en los que predomina el humor negro, el submundo de borrachos y prostitutas de la capital dominicana, los nuevos ricos y sus estilos de vida, y las desgarradoras vivencias de unos personajes que luchan por no dejarse aplastar por las circunstancias”. (“La aventura del cuento”, 39)

“Ruidos” viene de la cuarta colección Las máscaras de la seducción, 1983. En los relatos de esta colección el autor indaga en el interior de los personajes; en ellos el autor

---

<sup>2</sup> “La aventura del cuento”, págs. 37-38 en El sabor de lo prohibido. Antología personal de cuentos. Por

busca representar los conflictos y los deseos insatisfechos del hombre y la mujer de la ciudad. Las máscaras de la seducción es una obra que “recoge las múltiples expresiones de la máscara y los oscuros laberintos de la seducción, la nocturnidad, el desenfreno, la simulación, el aislamiento, el acoso, el rechazo, la enajenación y el deseo”, según apunta el propio Alcántara. (“La aventura del cuento”, 41) En “Ruidos”, como veremos, hay un interesante tratamiento de lo fantástico mediante el cual confluyen dos aspectos recurrentes en la narrativa alcantariana: la preocupación existencial y la enajenación. Hay en “Ruidos” una solución fantástica que funde ambos aspectos mediante el desdoblamiento.

Del quinto y último libro de relatos La carne estremecida, 1989, he escogido “La obsesión de Eva”, uno de los cuentos más ambiciosos de Alcántara dentro del campo fantástico. Concebido de acuerdo al sentido tradicional de lo fantástico, es en este cuento donde mejor se manipula la sensación de la duda, la ambigüedad y la vacilación ante un hecho aparentemente inexplicable. Como otros cuentos de Alcántara, “La obsesión de Eva” no tiene como propósito la réplica de un cuento fantástico convencional, sino que sugiere una “manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación”. (“¿Qué es lo neofantástico?” 29-30)

---

conveniencia de paginación, todas las citas futuras de los cuentos serán tomadas de esta antología ya que los relatos incluidos para mi estudio aparecen todos antologados en ella.

#### 4.1 Metamorfosis como vehículo de emancipación y liberación femenina: “La insólita Irene” de Callejón sin salida, 1975

Como bien expresara Virgilio Díaz Grullón en El escritor ante su obra, todo escritor creativo escribe “porque tiene que librarse de sus propios fantasmas” (16) Y más adelante añade, “porque siempre hay algo en el mundo que lo rodea que el escritor no está dispuesto a aceptar”. No importa el medio expresivo ni las convicciones estéticas que utilice para canalizar su mensaje, hay algo que el escritor necesita proyectar a través de su ficción, “algo frente a lo cual se rebela su sensibilidad,” como nos dice Díaz Grullón. En “La insólita Irene” Alcántara se despoja de uno de esos “fantasmas” al colocar a la mujer en el contexto dominicano y, confiriéndole dimensiones universales, demuestra y denuncia su condición de marginada, que él no está dispuesto a tolerar; es decir, Alcántara combate y critica la subordinación y el sometimiento de la mujer por el hombre. En este relato se canaliza esta problemática a través de un mecanismo fantástico mediante el cual se sugiere la liberación de una mujer, metafóricamente transformada en mariposa para obtener la independencia del marido dominante y desconsiderado. El relato presenta el siguiente argumento:

Un narrador-personaje relata la desdichada vida conyugal entre él e Irene. Se relata un viaje de vacaciones durante el cual Irene adopta una conducta extraña. Se comporta, a juicio del narrador, como una mujer *tonta, boba, zonza*; es decir, Irene es descrita como inmadura e infantil. En un momento, su “tontería” se manifiesta en que, ante la repentina aparición de una nube de mariposas multicolores, Irene comienza a desvestirse y con la blusa se dispone a atrapar mariposas. El extraño comportamiento de Irene hace que el marido detenga el carro e Irene se baja para “corretear con las amigas y

bailar al compás de su danza”. Con esto se inicia la metamorfosis de Irene en mariposa. Ante la atónita mirada del marido, Irene danza con las mariposas y comienza a fundirse con una de ellas. Primero se convierte en Marirene y luego en varias Ireposas. “El tórax se le cambió en un tronco ceniciento, cubierto de pelos diminutos, las piernas se le convirtieron en dos patas torcidas. Horroroso. ¡Irene hecha una horrenda mariposa!”

(205) Es así como Irene, convertida en mariposa, levanta el vuelo, se confunde con las otras y desaparece.

Desde el título del relato se anticipa una característica definitoria del personaje central: Irene posee una condición sobrenatural, la cual le permitirá transformarse en mariposa. El relato reúne varias de las características de lo fantástico convencional; sin embargo, hay una elaboración estructural que lo aparta definitivamente de esta modalidad.

En primer lugar, el narrador asume el punto de vista en primera persona y participa directamente en el relato. En segundo lugar, relata el hecho insólito de cómo su esposa Irene se transformó en mariposa ante sus propios ojos. Son más los detalles que apartan este relato de lo fantástico tradicional que aquellos que lo acercan. La identificación personaje-lector no llega a crear un lazo de interés considerable para hablarse de identificación; el incidente está expuesto de forma “poco creíble” ante un lector de lo fantástico tradicional. Para la voz narrativa lo que verdaderamente importa no es la forma de cómo sucedió el hecho insólito sino el resultado final del hecho: la ausencia de Irene. Esa actitud del narrador, un tanto indiferente en el relato, es lo que hace que también el lector adopte una actitud similar. El narrador no experimenta ningún tipo de miedo; asombro sí, o mejor, indignación ante el hecho. La ausencia del

miedo nos sitúa más cerca del realismo mágico que de lo fantástico; sin embargo, tampoco hay un conflicto sobrenatural que se resuelva o que los personajes lo adopten como parte normal de la vida diaria.

Tanto la actitud del narrador-personaje, como la insipidez que le otorga al hecho que relata, causan que en el cuento no se origine ni ambigüedad ni vacilación respecto al incidente sobrenatural. Estos dos últimos aspectos, como sabemos, son imprescindibles para el gusto de un lector de cuento fantástico convencional. El final del relato deja en el lector el mismo sentido de indiferencia con que el narrador había venido narrando los hechos: “Estoy en el lugar de los hechos, espero el regreso de Irene. Tiene que volver, no puede negarme la paz que su compañía siempre me ofreció”. (205) Es decir, el sentimiento que prevalece tanto en el narrador como en el lector es el lamento de la pérdida de la compañera, no la ambigüedad, duda o vacilación que un hecho como tal generaría en un personaje típico del relato fantástico.

Si este cuento, entonces, no se concibe como mágicorrealista ni como fantástico – de la forma en que lo concebimos en este trabajo-, ¿cuáles criterios vamos a utilizar para un mejor acercamiento al relato y qué es lo que posiblemente nos quiere decir el autor con este tipo de ficción?

“La insólita Irene” encierra una metáfora que, como señala Alazraki, es una de las características a través de las cuales se explica la “intención” de la modalidad neofantástica. La metamorfosis de Irene en mariposa coincide con la emancipación y liberación de Irene; de una mujer sumisa, humillada y sometida por su esposo, a una

mujer renovada, libre, y feliz<sup>3</sup>. Para entender la metáfora es necesario entender los detalles de la vida conyugal de los personajes.

La problemática conyugal de Irene y su esposo es generada por la subestimación y desconsideración con que aparece tratada Irene. No sabemos con certeza si Irene es tal como la describe su esposo, ya que es el punto de vista de éste el que predomina y domina la narración. Durante el relato Irene no emite ni siquiera una palabra, señal ésta indicativa de que ella no tiene ni voz ni voto en la vida del marido; a no ser para satisfacer, como hembra, las necesidades del macho. Irene reúne las características de la mujer-objeto.

El marido de Irene es un prepotente. Durante los primeros años de matrimonio el marido define su territorio, marginando y reduciendo el papel de Irene a una especie de criada o esclava. Ante la petición de Irene de que hicieran un viaje, el marido aduce: “Como las mujeres tienen sus caprichos y la ‘pobre Irene’ pocas veces me pedía cosas y ‘las semanas y los meses se los pasaba encerrada en la casa’ –excepto cuando visitaba a la mamá- cuidando de que todo estuviera en orden a mi regreso de algún viaje, ‘me pareció que no estaba mal que la complaciera’”. [Subrayo] (196) Estos comentarios podrían, en otro contexto, no tomarse a mal; en el contexto del relato estos comentarios cobran más fuerza y sentido a medida que avanza el relato, añadiendo otros que complementan la autoridad del marido y la subordinación de la esposa. Las palabras del

---

<sup>3</sup> Rosemary Jackson caracteriza lo fantástico moderno como una forma subversiva de expresión. Aquí encaja la caracterización que hace sobre lo fantástico moderno: Lo fantástico moderno, la forma de fantasía literaria que se genera en la cultura secularizada producida por el capitalismo, es una literatura subversiva. Existe junto a lo ‘real’, en cualquiera de las caras del eje cultural dominante, como una presencia enmudecida, un otro imaginario y silenciado. Desde un punto de vista estructural y semántico, lo fantástico aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente. Su colocación paraxial, que erosiona lo ‘real’ al tiempo que lo escudriña, constituye, según frase de Helene Cixous, ‘una sutil invitación a la transgresión’. (“Lo oculto de la cultura” 151-152)

marido no tienen nada de inocentes: “Le pareció increíble que ‘yo mismo propusiera una ruta y planificara’ con cuidado el paseo. **Así tenía que ser**”. [Subrayo] (196)

Comentarios como estos abundan en el texto; la opinión o reacción de Irene a éstos no existe. Además de dominante, el hombre es también posesivo.

“Tuve que plantarme y exigirle más apego a la casa. Al principio aceptó de mala gana **mi imposición**. Demostró luego cuánto asimilaba ‘mi manera de pensar y aceptaba que yo tenía la razón’. No iba a permitir que **mi mujer** anduviera por ahí como si no tuviese quien la protegiera. Eso no. Y tampoco nada de visitas. **A mi casa sólo las hermanas y las mamás ‘que son las únicas en quienes confío’**”. [Subrayo] (197)

El posesivo en singular es testimonio de dos realidades en el texto: el absoluto dominio, posesión e imposición por parte del marido sobre Irene; y la completa anulación de la participación de la esposa, tanto en cuestiones materiales como en temas de vida conyugal. Una pareja que disfrute de una vida conyugal plena y saludable, lo más natural es que hable de “nosotros” y “nuestro/a”. En este texto es evidente que no hay lugar para lo uno ni para lo otro, para no mencionar que hay también una total falta de confianza en Irene como mujer.

La apreciación y valoración de su esposa, por parte de su esposo, son tan bajas que Irene llega a ser físicamente descrita como una caricatura: “Tenía una pañoleta que le cubría las orejas y hacía de su cara un melón adornado, una marioneta”. (197)

La descripción de la personalidad del marido se completa al declarar abiertamente la opinión que él tiene de Irene y de las mujeres en general:

A veces Irene no comprendía **mis razones** y eso puedo entenderlo porque la pobre nunca tuvo mucho seso... **Una mujer que piensa demasiado puede convertirse en peligrosa**. Inventará cosas, intrigará, vivirá descontenta; en fin, **le arruinará la vida al marido**. Irene era casi perfecta: no pensaba demasiado, aunque muchas veces daba muestras de cansancio, de querer escapar". [Subrayo] (198-99)

Estas afirmaciones, sin ninguna base, sólo apuntan al prejuicio del hombre, de su falsa superioridad y de su eterna contienda con el sexo opuesto. De lo que este hombre quiere asegurarse es de que Irene no represente una amenaza a su integridad de "macho". Por otro lado, es evidente que, debido a los prejuicios que padece el marido, éste adopta una conducta autoritaria para contrarrestar una posible subversión por parte de la víctima y así ver en peligro su papel de dictador. Dado que logra su cometido, Irene se convierte en su víctima. Pero todo cansa; Irene había llegado a un momento en que "daba muestras de querer escapar". Y no era para menos. Opiniones como "la buena tonta"; "la buena zanza"; "continuó con su estupidez"; "ella alelada, con sus disparates" y otros no menos insultantes, son suficientes para que cualquier ser humano tome la iniciativa de cambiar este tipo de trato y comenzar una nueva vida. Y esto es precisamente lo que emprende Irene.

Después de una serie de insoportables "bobadas" durante el viaje, el marido estaciona su vehículo e Irene aprovecha para salirse e iniciar su metamorfosis ante la invitación simbólica e intuitiva de una nube de mariposas: Irene estaba lista para cambiar de vida, del cautiverio a la libertad. Ante la insólita situación, el marido trata por varios medios de rescatar a Irene pero todos sus esfuerzos son en vano; Irene había emprendido

un viaje sin regreso. “Irene iba a formar parte de un mundo distinto y se estaba transformando”. (203) En efecto, Irene “se había quitado toda la ropa y correteaba impaciente entre insectos multicolores... le bastaba corretear con las amigas y bailar al compás de su danza”. (204)

El hecho de haberse quitado la ropa complementa la decisión de emprender una vida nueva. Irene sugiere dejar, con la ropa=capullo, toda su vida pasada e iniciar, como las mariposas, una nueva, sin ataduras, similar a la metamorfosis de las propias mariposas: “miles de lepidópteros dejaban los capullos y salían a juntarse con Irene, quien corría alegre, completamente desnuda”. (204) Igualmente, el uso de los espacios en la estructuración del relato añade un detalle más que refuerza la idea de emancipación y libertad de Irene. Por un lado, el encierro en que permanece en la casa y luego el encierro en el carro, contrasta simétricamente con la libertad que Irene experimenta en el campo abierto y el vuelo caprichoso y libre de las mariposas.

Es importante señalar un último detalle que sobresale en el relato. Se trata de un segundo nivel de transformación. La metamorfosis se da también al nivel léxico. Ante la progresiva transformación de la esposa, su nombre también cambia: de Irene a “Marirene” y de ésta a “Ireposa”. Así mismo, las mariposas que circundan a Irene se convierten en “amiposas” las cuales “celebraban el ingreso de mi mujer al orden lepidóptero”. (205)

Como he señalado, “La insólita Irene” no cabe dentro de lo fantástico tradicional. Es un relato que se escapa del molde convencional en busca de otro. Evidentemente, el autor no se ha propuesto hacer sentir miedo en el lector. El elemento fantástico en este relato está destinado a cumplir otra función y esta función ha asumido la tarea de *denuncia* (la marginación de la mujer por el hombre); pero más importante que la denuncia, el

elemento fantástico ha fungido, además, como la válvula de escape de la denuncia: (la emancipación y liberación de la mujer)<sup>4</sup> Con razón y de forma acertada Rosemary

Jackson ha descrito la literatura fantástica como *the literature of subversion*. “

Structurally and semantically, the fantastic aims at dissolution of an order experienced as oppressive and insufficient, [...] ‘a subtle invitation to transgression.’” (Jackson 180)

#### 4.2 Enajenación y desdoblamiento en “Ruidos” Las máscaras de la seducción,

1983

Al igual que “La insólita Irene”, “Ruidos” forma parte de la modalidad fantástica de Alcántara Almánzar, pero apartándose de la modalidad fantástica tradicional. El relato nos narra la vida de un hombre que vive solo en un edificio de apartamentos. Ante los desagradables ruidos que ahogan el edificio, el hombre se refugia en su apartamento, donde encuentra un poco de paz. Este hombre también encuentra un pasatiempo para mitigar su monótona y solitaria vida: se dedica a espiar a sus vecinos a través de la ventana. Así llega a conocer la rutina y la vida íntima de cada uno de sus vecinos. Esta costumbre va más allá de un pasatiempo: se convierte en obsesión; una obsesión que le obliga a robarle la llave maestra al conserje para duplicarla y así penetrar secretamente en cada uno de los apartamentos de sus víctimas. No satisfecho con esta violación, el hombre comienza a robar objetos que había divisado desde su ventana y a llevarlos a su apartamento. Esta práctica se convierte en cleptomanía. El relato termina con el hallazgo

---

<sup>4</sup> La temática de “La insólita Irene” se asemeja a la temática de “El árbol”, de María Luisa Bombal. En “El árbol” Brígida experimenta un despertar de una prolongada marginación por parte de su marido Luis y decide cambiar su vida. En el cuento que nos ocupa, Irene también decide poner fin a su estado de

de un manuscrito en el que un vecino está relatando la misma historia. “Lo último que recuerdo haber leído en su cuaderno era una reiteración; la historia se enroscaba como una serpiente, se mordía la cola, volvía casi al principio con estas palabras: [...]” (126)

El hombre de este cuento parece que no había vivido en una ciudad moderna, motorizada. Esto es entendible si ponemos el cuento en el contexto de campo-ciudad de la literatura dominicana. Como mencionamos al principio, si Díaz Grullón inaugura el paso de la literatura localista a una urbana, Alcántara Almánzar reafirma esta traslación. Casi la totalidad de los cuentos de Alcántara tienen lugar en la ciudad; “Ruidos” es un buen ejemplo de ello. El hombre del relato parece haber vivido en algún suburbio, o bien podría ser un inmigrante de alguna población rural, ya que habla de su vivienda anterior en estos términos: “Allí podía escuchar con agrado los insignificantes sonidos que se producían en los alrededores del jardín... el nocturno bisbiseo de la brisa en las ventanas...”<sup>5</sup> (115) Por el contrario, el edificio donde vive está situado en pleno centro de ciudad porque, según nos dice, “... era para mí absolutamente imprescindible vivir en un lugar cercano al trabajo y el apartamento me ofrecía ésa y otras comodidades, tales como tener clínica y farmacia a la vuelta de la esquina y estar a un paso de cines y restaurantes... A veces el ruido se tornaba tan insoportable que me hacía creer que iba a volverme loco”. (116-17) Es evidente que el cambio de hábitat ha producido tal desequilibrio en el hombre que poco faltó para llevarlo a la locura, debido a los ruidos.

“Ruidos”, como el cuento anterior, reúne varias características del relato fantástico tradicional, pero su factura lo aparta de las modalidades estructurales que

---

sumisión y cobrar la libertad. Aunque ambos cuentos son de factura distinta, los dos contienen la misma temática.

caracterizan, por ejemplo, “Chac-Mool”, de Carlos Fuentes. En “Ruidos” hay un narrador en primera persona que nos informa de un incidente insólito que le ocurre como inquilino en un edificio de apartamentos. La narración se desarrolla siguiendo las líneas de un realismo objetivo que no despierta sospechas de nada extraordinario hasta introducir el incidente que coloca este relato dentro de una modalidad fantástica. Hasta las primeras tres cuartas partes del relato, el narrador en primera persona ha estado contando sus desesperantes experiencias en su apartamento; y todo se resume en los insoportables ruidos que estaban a punto de volverle loco. “Al llegar a este edificio perdí la tranquilidad. Ahora sólo oigo ruidos infernales día y noche, escandaloso movimiento de camiones y autobuses gigantescos, apresurada traslación de carros y peatones, ruidos de toda índole, mucho ruido, mucho ruido, mucho ruido, mucho ruido...” (116) En contraste con lo que habría de esperarse de un cuento fantástico clásico, en “Ruidos” no se logra mantener la duda en el personaje, ni se sostiene tampoco la vacilación que generaría el hecho insólito. Lo fantástico en este relato pretende proyectarse hacia otras dimensiones.

Para evitar la locura el hombre crea un pasatiempo: espiar a sus vecinos; esto, de alguna manera, le ayudaba a tolerar un poco su situación porque, como nos explica, “al espiar a los vecinos del edificio de al lado, me alejaba del mundo, me introducía en el alma de los otros, como la niebla de un sueño en el que todo es verdad y mentira al mismo tiempo”. (119) De esta manera el hombre desarrolla la manía de mirón y llega a conocer la vida íntima de una pareja de amantes, una pintora, un anciano que vive solo, otra pareja con un niño de tres años, y un gimnasta levantador de pesas.

---

<sup>5</sup> Efraín Barradas en su estudio introductorio a El sabor de lo prohibido provee unas cifras útiles para

El primer encuentro del hombre con lo insólito, o mejor, con lo inesperado o sorpresivo, le ocurre al penetrar secretamente en el apartamento de la pintora donde descubre un cuadro: “Recibí un fuerte impacto al encontrar mi propio retrato esbozado en la tela. Era yo, de pie junto a la ventana, mirando fijamente hacia ninguna parte, con una expresión confusa y melancólica y los ojos extraviados...” (123) La sorpresa de este incidente radica en que, de observador, el hombre se ve a sí mismo como el objeto de observación de otra persona. El hombre no resiste este revés y quita el cuadro del caballete y se lo lleva a su apartamento. A partir de este incidente el hombre se convierte en cleptómano: “Ahora tengo en mi refugio muchos objetos de mis vecinos: mi propio retrato, un reloj de pared, una pesa de hacer ejercicios, una lamparita en forma de payaso, un jarrón, banderines, una pelota de fútbol, lapiceros”. (123)

La situación del hombre debido a los ruidos se agrava a tal extremo que enferma, pierde su empleo y sólo le queda el vicio, la “obsesión permanente” de espiar a sus vecinos. Los días para el hombre se convierten en una “tragedia cotidiana”, un “suplicio”.

Los apartamentos donde mayor comodidad y sosiego ha encontrado son el de la pintora y el del viejo. El de este último “es un espacio muy ordenado donde cada cosa parece ocupar su sitio desde siempre; es como si nunca hubiese movido nada de lugar. Pasé unos minutos en la mecedora, hojeé el periódico...” (194) El hombre siente una extraña afinidad con el viejo; fue en este apartamento donde encontró “un cuaderno y el lápiz amarillo que usa todas las noches, sin apartar los ojos del papel”. (124-5) Este

---

evaluar el crecimiento de la ciudad capital, principalmente generado por la inmigración de zonas rurales a la capital del país. Véanse los detalles de estas cifras en la nota número 8, página 20 de la citada antología.

cuaderno contiene el manuscrito que, extrañamente, el viejo había escrito, el cual coincide con la misma historia que estamos leyendo. El narrador comenta sorprendido:

Cada párrafo revelaba parte de mi propia tragedia cotidiana. Se describían los ruidos, los infernales ruidos que estaban acabándome, la forma en que lograba aliviar mi suplicio, cómo me convertía en empedernido fisgón y hacía impunes robos a los vecinos. Entonces me di cuenta que el viejo lo sabía todo, absolutamente todo. Había seguido mis pasos o inventaba una historia sobre un sujeto que no puede resistir el ruido y, desesperado, termina refugiándose en un mundo de fantasías. (125)

El viejo y la historia que el narrador cuenta no es otra que su propia historia y una proyección de su propio ser. Es decir, el viejo es su doble. Se da aquí un desdoblamiento del hombre narrador y se ve a sí mismo como un anciano cuya vida sigue siendo la misma que ha llevado y que llevará toda su vida. Otra vez, el observador se convierte en sujeto observado, sólo que ahora quien lo observa es una proyección de su propio ser. Este fenómeno es lo que constituye el elemento y el sentimiento de lo fantástico en el cuento. Ese sentimiento y efecto fantástico se han obtenido a través de una transgresión espacial y temporal que le permiten ver al hombre joven una dimensión futura de su propia existencia.

Al constatar la extraña y escalofriante coincidencia, el hombre queda aturdido y, consecuentemente, comienza a enfermar y a padecer alucinaciones. Desde el apartamento del viejo “vi mi apartamento y no quise dar crédito a lo que mis ojos veían. Estaban todos [los demás vecinos] reunidos, celebrando algo, confundidos en alegre conciliábulo”. (125)

Hay un momento clave en el relato que es donde se manifiesta el tema del mismo: la soledad y enajenación del protagonista. Este hombre vive en una espantosa soledad y proyecta su ansiedad de compañía a través de su manía de fisgón. “Mi obsesión permanente eran los otros, mis vecinos. Sentía la necesidad de penetrar más en sus vidas, **compartir de cerca su intimidad**, suplantarlos en sus acciones, modificar sus defectos, entablar con ellos **un diálogo permanente que hiciera menos salvaje mi soledad**”.

[Subrayo] (123) Es decir, lo que al hombre le hace falta es afecto, compartir su vida con los demás; su mayor necesidad como ser humano es poder comunicarse con los demás. Las experiencias que nos cuenta de sus vecinos son proyecciones de sus propias necesidades; la necesidad de sentirse parte de su mundo inmediato. Las posibilidades de poder lograrlo, según se conjetura en el texto, son mínimas.

Es importante, para volver al principio de este apartado, recordar que, si este hombre ha emigrado de una zona suburbana para vivir en una gran ciudad, es posible que ésta no sea el mejor lugar para vivir en paz. Evidentemente, el cuento encierra una advertencia y crítica de cuán inhóspitas pueden resultar las grandes urbes y qué sólo se puede estar entre la gente.

Para traernos el mensaje, Alcántara ha hecho uso de un elemento fantástico, el cual ha combinado con la problemática existencial del hombre moderno, sin necesidad de recurrir al molde tradicional del relato fantástico, dándole una nueva dimensión a la función de lo fantástico.

### 4.3 El misterio de lo innombrable: “La obsesión de Eva” La carne estremecida, 1989

A José Alcántara Almánzar, como sociólogo que es, le interesan y se empeña en proyectar y criticar la situación, los problemas y tabúes que genera y trae a cuestras la sociedad dominicana. “La obsesión de Eva” presenta uno de los prejuicios más arraigados en la cultura dominicana, heredado de la cultura española y por tanto, común en la mayoría los pueblos hispanoamericanos; se trata de la pérdida de la virginidad en la mujer. Para tratar tan espinoso tema, Alcántara ha estructurado un relato donde, metafóricamente, se alude a una “mancha” que no es otra cosa que la pérdida de la virginidad en Eva. La palabra “virginidad” nunca se menciona en el relato y es aquí donde radica el misterio de lo innombrable, de lo invisible, especialmente en la relación de madre e hija. La madre de Eva es quien relata la historia.

Eva, una joven universitaria y dependiente de un banco, sin ninguna razón aparente, comienza a descubrir horribles manchas en sus vestidos más finos. Uno tras otro los va desechando, “arruinados” por las manchas que sólo ella es capaz de ver. La madre hace grandes esfuerzos por encontrar la causa de estas manchas que su hija percibe, pero no logra descubrir el más mínimo indicio. Eva comienza a enfermar y a cambiar inexplicablemente su comportamiento en la casa; la madre, impotente ante el enigma, también comienza a enfermar. Al final del relato también la madre comienza a descubrir las indeseables e inexplicables manchas; “...descubrí una mancha roja, una infame mancha en el corpiño, que me ha convencido de que Eva siempre tuvo razón, desde el principio”. Y concluye, “Sí, yo estaba ciega, pero ahora puedo ver la mancha, una mancha tan real y palpable como la vida misma”. (73)

Como se mencionó al principio, “La obsesión de Eva” constituye uno de los cuentos más cercanos al modelo convencional de lo fantástico. El cuento está narrado en primera persona, aunque alterna con la tercera. Esto, como sabemos, disminuye la posibilidad de identificación del lector con el protagonista<sup>6</sup>. Sin embargo, la historia resulta creíble. Las demás características están presentes en el relato.

La primera línea del cuento captura la atención del lector: “Mi hija fue una muchacha normal hasta que apareció la primera mancha”. (59) Una vez que se introduce el leitmotif, el narrador se dispone a explicar en detalle, de forma verosímil, los pormenores de la aparición de las manchas.

Eva es hija única y vive con su madre y su padre, estudia en la universidad y trabaja en un banco. A Eva le gustaba que su madre la ayudara con la ropa que se iba a poner al día siguiente “porque así no tenía que romperse la cabeza para evitar las repeticiones que provocaban tanta cháchara en la oficina, o hacer elecciones de mal gusto que alimentaran el chismoteo malicioso entre compañeras que vivían muertas de envidia porque era bonita y había tenido un éxito increíble en poco tiempo” (61) Así estaban ambas acostumbradas hasta que un día Eva rechazó lo que la madre le había escogido: “Casi nunca rechazaba lo que yo escogía, por eso me chocó que se quedara mirando el vestido con una expresión de contrariedad ante lo inesperado.

-No te diste cuenta de la mancha, mami”. (61) De aquí en adelante comienza a urdirse la duda entre lo que ve Eva y lo que la madre simplemente no puede ver. La vacilación está marcada en la madre que, como narradora de la historia, tratará de buscar la razón y el

---

<sup>6</sup> Como se vio en el cuento de Bosch, la narración en primera persona es sospechosa. Este recurso, lo como había descrito Todorov, es refutado tanto por Susana Reisz, como por Rosalba Campra. La primera de éstas sostiene que el efecto de ambigüedad puede muy bien obtenerse con una focalización en tercera persona, como lo señala en un texto de Cortázar. Véase el capítulo II, nota # 14.

origen tanto de la mancha como de su imposibilidad de verla. “Una de dos: o yo estaba al tris de la chochez o Eva quería hacerme sentir culpable de su propio descuido”. (61-2)

A medida que avanza el relato, siguen apareciéndole nuevas manchas a Eva, y la preocupación de la madre y su impotencia ante la situación siguen también en aumento. “La primera mancha puso a girar una máquina de tortura que ya no se detuvo”. (63) El desconcierto de la madre, las falsas impresiones de la hija, y el desmoronamiento de la relación con el padre de Eva, Danilo, llevan a la madre al borde de la locura. Todo esto y, sobre todo, las manchas, siembran la duda en la madre; de hecho, el lector también comienza a dudar. “No sabía qué decir. Observaba la tela, pasaba mis dedos sobre el afrentoso lunar que sólo mi hija era capaz de ver”. (64)

El problema de las manchas continúa y con ello el deterioro de la salud de Eva y el desequilibrio emocional de la madre. A Eva cada vez le cuesta más levantarse y llegar a tiempo a su trabajo; apenas prueba bocado, “estaba flaca y pálida, parecía una gata tuberculosa, la ropa empezó a quedarle grande”; retiró el semestre en la universidad y hasta su novio dejó de visitarla. “En cambio, el jefe de Eva estaba cada vez más pendiente de ella, le mandaba flores por cualquier motivo, se preocupaba si llegaba tarde o no iba al banco y seguía trayéndola a casa cuando trabajaban en la noche. Yo confiaba en que él pudiera ayudarla a justificar tantas ausencias en la oficina”. (70) La situación se vuelve desesperante para ambas. La madre comienza a flaquear y comienza ella también a ver las inexplicables manchas. Es aquí donde se crea la vacilación por parte del lector. Hasta el momento, la madre había estado juzgando la situación objetivamente, pero ahora parece que alucina o de verdad las manchas se muestran concretamente. En un momento dado la madre explica:

Al incorporarse vi la mancha, una detestable mancha roja en la sábana y la bata de mi hija. Comprendí que no era una fantasía: mis ojos y mi nariz no podían engañarme. Sentí un escalofrío, un malestar interior que superaba al de mi hija. Me sentí traicionada y me deseé la muerte. En ese momento, al ver la sangre en la blanca tela de la sábana y en la bata de Eva **comprendí tantas cosas que hubiera preferido estar bajo tierra antes que tener que presenciar algo semejante, lo que con horror mis ojos veían.** [Subrayo] (71)

Las palabras de la madre resuelven el enigma. Ahora, para no dejar lugar a dudas, sólo falta que lo confirme un médico. En efecto, “el doctor confirmó **la pérdida** y nos dio un certificado para que Eva se quede unos días en la casa”. [Subrayo] (72) Hay que aclarar que la palabra “pérdida” desde el punto de vista del médico, puede aludir a una de dos cosas o a las dos en conjunto: o bien se trata de la pérdida de la virginidad en Eva o bien de la pérdida de la criatura que posiblemente llevaba en su vientre. Los comentarios de la madre al salir del consultorio refuerzan esta interpretación. “Las mujeres que estaban en la sala de espera se quedaron mirándonos. Debíamos parecer dos brujas, una vieja y llena de canas, sin deseos de vivir; la otra joven, flaca, pálida, **con las entrañas destrozadas, con una vida por delante, ‘ya arruinada’**”. [Subrayo] (72)

Pero la trama no termina aquí. Unos días después de la odisea, la madre confiesa haber quedado atrofiada mentalmente. Y ahora remata la narración con la aparición de otra mancha que ahora ella sola percibe, sin la intervención de Eva. Mientras busca en su armario un vestido nuevo que ella misma le había hecho a Eva, “descubrí una mancha roja, una infame mancha en el corpiño, que me ha convencido de que Eva siempre tuvo razón, desde el principio”. (73) ¿A quién creerle? Este efecto de ambigüedad enriquece

la atmósfera fantástica que el narrador había venido construyendo. El lector se queda con la duda ya que éstas son las últimas líneas del cuento. Es la palabra “pérdida” la que encierra el sentido escondido del cuento, la metáfora para nombrar lo innombrable. Dice Rosemary Jackson que “by attempting to transform the relations between the imaginary and the symbolic, fantasy hollows out the ‘real’, revealing its absence, its ‘great Other’, its unspoken and its unseen.” (180)

Jackson explica que cuando el sentimiento de lo fantástico predomina e invade y sustituye el mundo cotidiano, ocurre una transformación. Ella lo explica de esta manera:

“Dar entrada a lo fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, *das Heimlich*, por lo extraño, lo intranquilizador, lo misterioso. Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente ‘otro’ y oculto: los espacios que están más allá de la estructura limitadora de lo ‘humano’ y lo ‘real’, más allá del control de la ‘palabra’ y de la ‘mirada’. (“Lo oculto de la cultura” 150)

El nombre “Eva”, de entrada, sugiere la “manzana prohibida del paraíso”. La mancha que sólo Eva puede ver es una metáfora para señalar que la pérdida de la virginidad en una muchacha joven es como una “mancha” que, de forma indeleble, pervive en el subconsciente del hombre y de la mujer, aún en nuestros días. El tratamiento que ha hecho Alcántara de tan peliagudo tema evidencia que todavía existe prejuicio y pudor al referirse a este tema. La utilización de lo fantástico aquí ha servido para disfrazar un hecho que sigue siendo tema prohibido pero que vive en nuestras más profundas raíces hispanas.

En los tres cuentos analizados hemos podido ver cómo José Alcántara Almánzar ha hecho uso de lo fantástico para proyectar los problemas y conflictos del hombre y la

mujer modernos, especialmente de tipo social. En dos de los cuentos, en particular, hemos visto también que el autor no sigue necesariamente las pautas convencionales de lo fantástico, sino que aplica su sello personal en la estructuración y ambientación de sus relatos. Su manera de hacer ficción bajo la modalidad fantástica hace que sus relatos formen parte de lo que por ahora se está definiendo como lo neofantástico: una modalidad epigonal que se aparta de lo fantástico tradicional para ofrecer, como hemos visto, una forma alternativa de ver el mundo moderno y sus conflictos.

## Capítulo 5

### 5.0 Diógenes Valdez y la práctica de una ‘literaturización fantástica’

Nació en San Cristóbal, en 1941. Su primer libro de cuentos, El silencio del caracol, es de 1978. En 1982 sale publicado su segundo libro de cuentos Todo puede suceder un día. Su tercera colección se titula La pinacoteca de un burgués, publicada en 1992. Estas tres colecciones han ganado el Premio Nacional de Cuentos en sus años respectivos de publicación. La más reciente aportación de Diógenes Valdez a este género es Motivos para aborrecer a Picasso, publicada en 1996.

Alternando con la publicación de sus cuentos, el autor también ha incursionado en el terreno de la novela. Su primera novela es La telaraña, 1980. Posteriormente publicó su segunda novela Lucinda Palmares, en 1981. Con su tercera novela Los tiempos irrevocables, 1983, se le otorga el Premio Siboney de Literatura. El autor tiene también otras novelas inéditas. Diógenes Valdez ha demostrado su destreza crítica con la colección de ensayos Del imperio del caos al reino de la palabra, 1986.

El silencio del caracol, 1978, es el primer aporte de Diógenes Valdez a la cuentística dominicana. Como muchos autores principiantes, en esta colección el autor emprende la búsqueda de un estilo propio. En cuanto a la técnica se refiere, Valdez parece seguir muy de cerca los preceptos dictados por Juan Bosch en “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”. La huella de Bosch se nota especialmente en la forma de apertura del cuento, despertando el interés del lector en la anécdota desde las primeras líneas, y en el cierre del cuento, a menudo sorpresivo en El silencio del caracol. En cuanto a la modalidad en que construye sus relatos, Valdez se inclina por el realismo,

aunque en ocasiones ese realismo esté marcado por una que otra escena surrealista y fantástica. Y como recursos discursivos para la construcción de estos relatos, el sueño tiene gran cabida, así como también el *flashback*. Los temas que aborda Valdez en este primer libro son variados, pero el tema de la muerte pareciera tener prioridad. La muerte, junto con la violencia, juega un papel significativo en esta primera colección y ambos temas reaparecen como un hilo temático en sus relatos posteriores. Muerte y violencia son elementos que corren paralelamente en “Antipoloux”, un relato sobre la revolución de 1965. Y en esta dirección de la guerra de intervención norteamericana, no falta un cuento de protesta social: “Vísperas de Reyes”. El militarismo y la prepotencia de algunos “jefes” militares son temas también abordados por Valdez, por ejemplo, en el cuento que lleva el título del libro “El silencio del caracol”.

En esta primera colección aparecen ya por lo menos dos relatos de experimentación dentro de la modalidad fantástica. Esta modalidad dará cuerpo y sentido a varios cuentos en colecciones futuras. La práctica de lo fantástico alcanza altos grados de sofisticación, sobre todo, en Todo puede suceder un día, 1982. De El silencio del caracol me voy a detener sólo en uno de los relatos, “Biografía de un hombre desde un sexto piso”. El otro relato, “Paradoja número uno”, curiosamente aparece como parte de su tercer libro La pinacoteca de un burgués, 1992, y no sólo eso sino que se extiende a una segunda parte o “Paradoja número dos”, haciendo un binomio de estos relatos. La dualidad y el paralelismo como recursos discursivos son de vital importancia en la narrativa de Diógenes Valdez y volveré sobre esto más tarde.

### 5.1 “Biografía de un hombre desde un sexto piso”: Lo lúdico y lo fantástico en el proceso de la escritura (parte I)

Este cuento es corto; sólo tiene dos páginas y media. Sin embargo, este es espacio suficiente para que Valdez construya una situación y un desenlace fantásticos. El tema del cuento es la escritura del cuento mismo y sus conflictos, o sea, un cuento sobre cómo se escribe un cuento. Se trata de un escritor que está en el proceso de escribir un cuento pero enfrenta serias dificultades técnicas en cuanto al remate del mismo: “[...]Tenía que escribir la historia de un hombre que está escribiendo un relato y que pierde la vida sin encontrar el final. Sin embargo, tampoco él encontraba el desenlace. Era una historia rebelde, casi intuitiva en todos los detalles, menos en la forma en que debía terminar”.

(63)

El hecho fantástico en este relato se logra a través del desdoblamiento entre escritor ficticio y personaje. El narrador omnisciente nos informa de cómo el escritor va escribiendo ininterrumpidamente, como atrapado en un trance, trasladando sus intuiciones de la mente a la página. En el proceso pierde la noción del tiempo y del espacio, abstraído en su afán por terminar el relato. “Frunce el ceño mientras escribe y la cara se le transfigura toda. Ya sabe que no es el mismo”. (64) Y aquí se comienzan a fundir el escritor con su personaje, el texto que escribe con el que ahora leemos; pronto escritor y personaje serán el mismo: “Ahora es otro hombre y escribe, escribe, escribe sin que nada lo detenga”. (64) Y más adelante se sale del tiempo y del espacio que le eran conocidos: “Ya no importa el reloj, ni la brisa que entra por la puerta abierta que mira hacia el balcón... No siente hambre ni nada”. (64) El escritor ficticio es ya el

personaje del relato y se ha salido del tiempo y del espacio reales para entrar en el tiempo y el espacio ficticios. “Está como un poseso”, nos dice el narrador.

El escritor desdoblado en personaje de ficción (de hecho, ambos son personajes de ficción), no se da cuenta de lo que le circunda en su habitación. Ahora aparece escribiendo desde su balcón y no advierte “la molestia que le causa la presión del borde de la mesa encima de su pecho, ni la de la pequeña baranda que se encuentra a su espalda, no se da cuenta que su torso se le ha arqueado...” (65) El narrador nos informa cómo el doble pierde el equilibrio y cae al vacío desde un sexto piso, coincidiendo la muerte del personaje con la muerte del propio escritor ficticio. En los instantes de la caída, el escritor se da cuenta que ha encontrado el final para su relato, “...porque el final está ahí, en la caída, en ese cuerpo que dentro de un momento tocará el pavimento en donde se le habrán de romper todos los huesos...” (65) Ya desde el título, en “Biografía...” se anuncia de alguna manera que el escritor está escribiendo su propia historia.

Este cuento corto de Valdez representa un primer ensayo con el concepto de “metaficción”. En otros cuentos posteriores el autor recurrirá al mismo procedimiento: literatura para crear literatura, con especial referencia a la escritura del cuento. Como se vio en este relato, ha sido a través de la abolición del tiempo y del espacio que el autor ha logrado la fusión de escritor y personaje, creando el doble, un recurso fantástico que tiene sus antecedentes inmediatos en Borges y en Cortázar.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pienso en la dualidad, por ejemplo, de los relatos de Borges como “El otro”; “Borges y yo”; y de Cortázar, especialmente, “Continuidad de los parques” y también “Axolotl” y “La isla a mediodía”, entre otros citables de ambos escritores. Borges, en el epílogo a *El libro de arena*, Madrid: Alianza Emecé, 1977, comenta que “El otro” “retoma el viejo tema del doble, que movió tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson. [...] Sospecho que uno de sus primeros apodos [del doble] fue la de *alter ego*. Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos del metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor. Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno”. Epílogo, página 101.

## 5.2 “Paradoja número uno” y “Paradoja número dos”: El absurdo y lo onírico como recursos fantásticos

Como había mencionado más arriba, “Paradoja número uno” se publicó primero como parte de El silencio del caracol, 1978. Este relato reaparece en el índice de La pinacoteca de un burgués, el tercer libro de cuentos de Valdez, publicado en 1992. La razón para la inclusión de este relato en la tercera colección obedece a que el autor ha escrito un segundo relato, “Paradoja número dos”, donde se continúa el anterior. En cuanto a creación fantástica se refiere, estos relatos se destacan por el mundo absurdo en el que vive el personaje principal, el cual sugiere que se trata de una pesadilla. Hay otros relatos de esta colección en los que el sueño juega un papel importante, pero no lo suficiente para ser considerados como fantásticos. En esta colección el autor ha incluido, además, “Tres cuentos infantiles” que aparecen al final del libro.

“Paradoja número uno” relata la historia de Mejía, un hombre de clase media que una tarde siente una pequeña molestia en el lado derecho de la cara. Sospecha que el dolor se debe a que le está naciendo una espinilla y no le presta mayor importancia. Sin embargo, cuando se levanta al día siguiente, nota que donde sentía la molestia le ha aparecido una pequeña mancha que se va agrandando y cubriéndole parte de la cara. A medida que se agudiza la preocupación de Mejía, la mancha continúa cubriéndole todo el cuerpo hasta envolver por completo al personaje en una esfera gelatinosa y gomosa. Mejía queda arropado por completo y “tiene la impresión de que un hombre se encuentra caminando en su interior”. (55) Este mismo personaje reaparece en “Paradoja número dos” con las mismas características con que se cierra el relato anterior. Es la empleada doméstica, Antonia, quien descubre la inesperada y espantosa figura: “Un grito se quedó congelado

en su garganta y los ojos quisieron salirse de las órbitas porque una esfera iridiscente ocupaba toda la sala, como si fuera una pesadilla redonda que refleja la luz que penetraba dentro de la casa” (57) Antonia saca un puñal que lleva para su protección personal y de un pinchazo desinfla la esfera, descubriendo que era el propio Mejía quien estaba dentro. “¡Mejía, qué susto me has dado! ¿Qué hacías con esa cosa puesta?”. (59)

Desde que aparece “Paradoja número uno”, Mejía permanece atrapado en una bola viscosa hasta que catorce años más tarde es liberado en “Paradoja número dos”. Este cálculo en la vida ficticia de Mejía nos aproxima hacia el tema principal de ambos relatos: Mejía es un pobre obrero de clase media baja que padece de una serie de desórdenes de personalidad. Estos desórdenes se le manifiestan a través de un estado de pesadilla que lo lleva a conclusiones absurdas. Tanto el absurdo como el ambiente onírico con los cuales se crea la atmósfera de la historia, han recibido un tratamiento fantástico en ambos relatos.

La mayoría de las características de “Paradoja número uno” señalan que Mejía sufre una creciente pesadilla. El dolor que sufre el personaje se origina en el pómulo izquierdo y se reduce a una pequeña zona roja. Mejía le resta importancia al dolor porque sencillamente diagnostica que se trata de una espinilla; sin embargo, no deja de preocuparse. Es una preocupación que se convierte en angustia y obstinación a medida que la mancha va creciendo y a la vez cambiando de apariencia. El dolor gradualmente se transforma de “zona roja” a “una espinilla”; de “una esferita parduzca” a “una verruga”; y en adelante, lo que había descrito al principio con un nombre, le va pareciendo impreciso e indefinido: “esa cosa”; “algo horrible”; “masa de materia extraña”; “masa gelatinosa”; “esponja loca”; y todo aquello parece verlo como “una

película gomosa”. Todas estas características se inscriben en un espacio onírico en el que el tiempo parece detenerse y la angustia del personaje parece ir en aumento. Frente a la televisión “se está un largo rato que no puede precisar ni en minutos ni en segundos”.

(50) Y más tarde comienza a desconectarse del mundo ordinario: “Tiene la sensación de que es otra persona, o que este apartamentito no es el suyo”. (51) Mejía se encuentra en un estado de desesperación, atrapado en su apartamento, y obsesionado por la apariencia que comienza a notar en sus múltiples visitas al espejo de la cómoda. El gradual crecimiento de “esa cosa”, junto con el continuo cambio de color y consistencia, le provocan a Mejía “una mezcla de miedo, de asco, y de repulsión”. (52)

Es importante notar aquí la función que desempeña el espejo en el relato. La primera vez que Mejía se palpa algo en la mejilla es seguida por sucesivos exámenes ante el espejo, en los que vigila con atención y ansiedad el crecimiento de la supuesta mancha. Contrario a lo que sucede en el relato de Virgilio Díaz Grullón, la imagen que el espejo le devuelve a Mejía es la suya propia y no otra. Es decir, es una reproducción fiel de Mejía; sin embargo, el propio Mejía no parece estar en armonía consigo mismo ya que rechaza la apariencia de la figura que le devuelve el espejo. “Tiene deseos de ir hasta el espejo pero no se atreve a contemplarse”. (54) Esta dinámica del hombre frente al espejo sugiere que Mejía se teme a sí mismo, él es su propio cautivo; está preso en una celda-esfera que él mismo ha creado y que él mismo se ha propuesto reforzar para no poder salir de ella. Hacia el final, cuando ya ha sido cubierto completamente por la “masa gelatinosa”, intenta escapar pero es demasiado tarde: “Trata desde dentro, arrancar algún pedazo de materia y abrir un boquete hacia el exterior que le permita

escapar de esta pesadilla, pero por dentro la esfera tiene una adherencia que se le escapa de las manos cuando quiere cerrar el puño”. (54-55)

En este punto Mejía ha perdido sus facultades de humano pensante y comienza a “cosificarse”. “Trata de coordinar alguna oración, pero a su mente acude un conjunto de frases absurdas”. Luego la masa alcanza (“anula”) su sexo, y más tarde “Mejía ya no piensa”. Finalmente pierde la audición, lo cual descubre al derribar una mesa, “la que al caer causa en sus oídos un ruido insignificante”. (54) Es decir que, Mejía ha perdido la facultad del uso de un lenguaje coherente y, por lo tanto, la facultad de comunicación; al cubrirle su sexo la masa se sugiere que también pierde la posibilidad de reproducción; es incapaz de pensar y ya no puede escuchar. No quedan dudas de que Mejía se ha enajenado a tal punto que parece haber renunciado a las facultades de un ser humano ordinario. Ahora Mejía es una cosa envuelta en una esfera y de su esencia de hombre sólo le queda una *impresión*: “una impresión de que un hombre se encuentra caminando en su interior”. (54) Y aquí termina “Paradoja número uno”.

No es sino hasta el día siguiente, a las diez de la mañana, que Mejía, ahora como personaje de “Paradoja número dos”, es descubierto en su apartamento por Antonia, la empleada que hace la limpieza. El narrador omnisciente nos comunica la impresión que Mejía le causa a Antonia, después de que ésta le da el pinchazo con el puñal y la esfera comienza a desinflarse: “Ahora aparecen las piernas delgadas y peludas. Aquella cosa comienza a caminar dentro de la habitación y a dar patadas al aire como si quisiera librarse de esa cosa que lo envuelve. Es horrible la visión de este espectro, que se ha convertido en una esfera más pequeña con un par de piernas que ejecutan una danza

macabra”. (58) Valga aquí comentar que la impresión que Antonia se lleva de Mejía es la de una marioneta, un muñeco que no posee vida propia.

El final del relato coincide con el desinflamiento de Mejía. La reacción sorpresiva de Antonia no se hace esperar al reconocer a Mejía: “¡Mejía, qué susto me has dado! ¿Qué hacías con esa cosa puesta?” (59) Y el narrador concluye el relato diciendo: “Mejía no se atreve a responder. Un extraño impulso lo obliga a llevarse la mano al lado izquierdo de la cara, casi, casi en donde comienza la barbilla, y comprueba, que la pequeña espinilla que tanto le mortificara la noche anterior, había desaparecido por completo.” (59) Se sugiere, entonces, que lo que tanto angustiaba y preocupaba a Mejía era un mero disfraz, un Mejía falso que él mismo se había forjado y que sólo existía en su mente.

Uno de los aspectos más interesantes de estos dos relatos es el paso de Mejía de un relato a otro y, de hecho, de un plano espacial a otro. Como se ha visto, en “Paradoja número uno” Mejía existe en un mundo de “ficción onírica” en el que permanece atrapado hasta que pasa a “Paradoja número dos”. En este último relato predomina la realidad ordinaria, representada por Antonia, una humilde doméstica que tiene “los pies sobre la tierra” y quien se encarga de traer a Mejía del sueño absurdo de la ficción al mundo de los seres de carne y hueso.

Ambos relatos tienen una base fantástica. El hecho insólito lo constituye la metamorfosis de Mejía en “una masa”. El proceso de metamorfización ha sido logrado a través del uso de un ambiente onírico donde se desarrolla la vida del personaje, complementado con un desenlace absurdo producto del sueño. Es a través de la pesadilla que Mejía es capaz de exteriorizar sus temores y sus conflictos personales; temores y conflictos que no son más que invenciones del propio Mejía.

La novedad de este relato en dos partes consiste en tener el mismo personaje, y que entre los dos episodios han transcurrido catorce años. Al igual que los demás relatos de Valdez, éstos también se salen del molde tradicional de lo fantástico. En ambos los personajes experimentan el miedo, en ocasiones al nivel de terror, pero ese efecto no está orientado a asustar al lector; de hecho, el lector implícito no llega a experimentarlo. La intención del autor ha sido otra: la de mostrar el conflicto interno de un hombre moderno. Es evidente en el relato que este conflicto se funda, a menudo, sobre un hecho insignificante. Otro aspecto novedoso de ambos relatos es el punto de vista. Mientras que en el relato fantástico tradicional se prefería la primera persona singular, Valdez ha optado por la tercera. Además de la narración en primera persona, era frecuente también el uso del imperfecto de indicativo; aquí Valdez también ha preferido utilizar un presente inmediato, dotando de actualidad y viveza el relato. Valdez también va a utilizar el presente inmediato en “Todo está consumado”.

### 5.3 “Todo está consumado”: Lo lúdico y lo fantástico en el proceso de la escritura (Parte II)

En efecto, este cuento, que pertenece a la segunda colección Todo puede suceder un día, de 1982, retoma el tema del proceso creativo ilustrando tras bastidores cómo se construye un relato. Al mismo tiempo, Valdez va a poner a su disposición un desenlace fantástico basado, una vez más, en la convergencia de la ficción con la realidad, método que ya había puesto en práctica en “Biografía...” Llevando la creación artística hasta sus últimas posibilidades, “Todo está consumado” se presenta

como el cuento más ambicioso de Diógenes Valdez, tanto dentro de la modalidad fantástica moderna, como con relación a la técnica del relato corto, propiamente dicho.

La estructura narrativa del relato es así:

<b>Autor real:</b> (Diógenes Valdez)	{ Autor implícito (Javier)	{ narrador omnisciente (3ra. Persona, innombrado)	{ René <sub>1</sub> y Laura <sub>1</sub> (Entes de ficción)	{ René <sub>2</sub> y Laura <sub>2</sub> (Dobles)
---	-------------------------------	---	--	--

Y la anécdota del relato se resume así: Un escritor, Javier, se dispone a escribir un relato. Mientras intuye los detalles del mismo, se da cuenta de que sus dos mayordomos, René y Laura, son perfectos candidatos para personajes del relato. “¿Cómo no se había dado cuenta antes? Lo que siempre había querido escribir era una historia con gente sencilla como René y como Laura”. (30) Ambos sirvientes se enteran de los planes del señor Javier y desde entonces comienzan a “vivir” como entes de ficción. El relato termina en tragedia ya que, en el conflicto del cuento-dentro-del-cuento, Laura tiene que asesinar a René, pero decide asesinar al autor. [Laura] “Se hace el firme propósito de evitar que el señor juegue con el destino de ellos y que los considere un instrumento que puede manejar a su antojo”. (32) Y lo mata; así termina el relato dentro del relato. El relato-marco termina exactamente igual ya que el autor real ha hecho que el tiempo y el espacio de la ficción converjan con el tiempo y el espacio “reales” del relato-marco: “René entonces clava sus ojos sobre los ojos silenciosos de Laura, que todavía sostiene en sus manos el cuchillo y los dos se quedan en silencio, pensativos, mirándose fijamente como dos fieras que se odian”. (35)

Las dimensiones estructurales de este relato son ciertamente complejas. El autor real, de carne y hueso, Diógenes Valdez, decide escribir una historia. Escoge a un “autor ficticio”, Javier, quien a su vez le cede el punto de vista a una voz narrativa omnisciente,

en tercera persona. Javier también escoge a unos personajes reales que existen en la misma dimensión real que el propio Javier. René y Laura comienzan a darle vida al René y a la Laura del cuento que escribe Javier hasta el punto de que ambos se creen más sus **funciones asignadas** en el cuento en el cual actúan, que sus **funciones de la vida “real”** como mayordomos de Javier.

El relato se enriquece aún más ya que, entre las “funciones reales” y las “funciones asignadas” de los personajes, hay un nexo que mantiene, confusamente, las dos dimensiones dentro del relato total: este nexo lo representa René, quien desempeña el papel de lector ‘real’ a nivel del relato que escribe Javier. Es perfectamente factible esta pericia por parte de Valdez ya que, siendo René el mayordomo de entera confianza de Javier, se entiende que René, en algún momento, “espíe” lo que su señor está escribiendo. Y esto es precisamente lo que sucede. En más de una ocasión René tiene acceso a la historia en progreso de la cual forma parte y le va informando gradualmente a Laura. “Pero René no puede contenerse y si no le confiesa todo lo que acaba de descubrir es capaz de reventar... Le confiesa que el señor Javier está escribiendo algo acerca de ellos y de sus vidas”. (30) Cada vez que René tiene la oportunidad de “hurtar” los detalles de la historia, lo hace e informa a Laura. Mientras tanto Javier no sabe que René está leyendo subrepticamente lo que él va escribiendo. “Pero detrás del autor está René vigilando la historia, observando a Laura, que no es y debe ser su amante. En ese instante los personajes se levantan de la página y ante la mirada impotente de René y la complacencia

de Javier, comienzan a vivir”. (31) René se convierte así en el lector real de este relato-dentro-dentro-de-relato<sup>2</sup>, desempeñando la doble función de actor y lector.

La función de lector implícito en este relato no sólo es importante en cuanto a técnica o recurso narrativo para el cuento, sino que dentro de la factura fantástica del relato, tiene también una función específica. Según Amaryll Beatrice Chanady, el papel del lector implícito en el relato complementa y propicia el efecto fantástico. Este tipo de lector es aquel que no cuestiona los hechos narrados, aquel que cree al pie de la letra lo que lee. Recordemos las palabras de Chanady al respecto: “The supernatural must be seen as such by the implied reader, who is not the real reader with his individual beliefs, but a fictitious construct based entirely on the indications given by text.” (32)

Y más adelante añade: “Whereas the real reader’s response varies according to his cultural background, that of the implied reader is based on the text.” (33)<sup>3</sup> Cabe señalar aquí que es razonable la reacción de René de creer lo que lee ya que, tomando en cuenta su modesto nivel cultural (el de ambos criados), es aceptable dentro del texto ficticio que acepten los hechos narrados como reales. “Entonces René se levanta otra vez de la violada blancura de la página y crece, vive en la misma dimensión imaginada por Javier”.

(32) La función de René como lector es crucial para el sentido fantástico del relato. Es a través de la perspectiva de René que el narrador observa los hechos. Chanady aclara su punto de vista en cuanto a quién *ve* u *observa* lo narrado. La manera de focalizar

---

<sup>2</sup> Siguiendo a Genette (1980), se trata aquí de una narración *metadieética*: “A narrative embedded within another narrative and, more particularly, in that of the primary narrative”. Gerald Prince. Dictionary of Narratology. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987. 50.

<sup>3</sup> Susana Reisz aclara, sin embargo, que “el ‘lector implícito’ (o narratario) no solo se construye a partir de lo que el texto dice sino también a partir de lo que *no* dice; (por ejemplo, la falta de aclaraciones a referencias super-eruditas en Borges)”. Nota a pie de página hecha por la autora, a manera de señalamiento y comentario adicional a la primera lectura de mi tesis.

condiciona y predispone la respuesta del lector implícito. “The perceiver may be either a character within the fictitious world, or an invisible spectator. A useful term for this reflector is **focalizer**... One must analyse not only who focalizes, but also how he focalizes, since the manner of focalization largely determines the reader response.” (35)<sup>4</sup> Evidentemente, la credulidad de René, y la complicidad no menos ingenua de Laura, es lo que lleva al desenlace inevitablemente trágico de la historia.

Otro aspecto enriquecedor en este relato es la relación que plantea Valdez del artista frente a su obra. Todo artista, ya sea escritor, escultor, pintor, siente un reto ante la página en blanco, el trozo de mármol o el lienzo vacío. En el caso del escritor, y concretamente en este relato, Valdez logra representar la insubordinación que puede producirse entre el personaje y su creador en el terreno de la ficción. Javier, como creador, manifiesta su satisfacción ante la vitalidad, energía, y ese aire de individualismo que proyectan sus personajes. “Por fin ha logrado lo que siempre había soñado: que sus personajes vivan, que se rebelen en contra de su destino impuesto y que sientan el mismo odio que él siente a veces contra sus personajes”. (32) Esta paradójica rebeldía que experimentan los entes de ficción recuerda las páginas finales de Niebla, de Unamuno, y Siete personajes en busca de autor, de L. Pirandello.

Una vez que Javier ha presentado a los personajes de su relato, procede a idear el conflicto:

---

<sup>4</sup> “Implied reader”, siguiendo las nociones aceptadas de los narratólogos, es “the audience presupposed by the text: a real reader’s second self (shaped in accordance with the implied author’s values and cultural norms). Dictionary of Narratology, página 42. Es decir que, en todo existe una especie de pacto o contrato donde el lector implícito, aún antes de leer el texto, se acerca al texto ‘comprometiéndose’ a aceptar el discurso que emana del ‘autor implícito’ del texto. Ambas instancias estarían contenidas de forma inherente a las nociones de ‘autor real’ y ‘lector real’. Cada autor real presupone un ‘autor implícito’ cuyo discurso va dirigido a un lector ‘ideal’ o implícito.

Es lo que Javier imagina, que sus criados se aman en secreto, sin su consentimiento. **Todo es parte de la historia que escribe. Pero sería muy simple la historia si todo se resolviera a que ellos se amaran. Hay que crear un conflicto, imaginar que Laura queda embarazada y que René se niega a reconocer que es el padre de la criatura. Deben odiarse, herirse mutuamente en el lugar que más les duele y al final, obligar a que Laura se cobre la ofensa con sangre de él, y luego hacer que ella se suicide para que pueda olvidar definitivamente la tragedia de ser la madre de una criatura cuyo padre ha asesinado.** (31) [Subrayo]

El pasaje citado es el núcleo del relato que escribe Javier; a su vez, las acciones del microcuento se bifurcan y se entrecruzan con las acciones del relato-marco, ya que la intención de Valdez es hacer convergir la ficción con la realidad. Esto último es lo que consigue hacia el desenlace del relato.

Una vez orquestado el conflicto, Javier procede al desenlace que había previsto. Laura es la potencial asesina y se dispone a llevar a cabo la **función asignada**. Pero aquí se da inicio también a la etapa del desdoblamiento: “Laura se mira a sí misma dentro del relato con el cuchillo filoso y mortal entre las manos. Mira también a los otros con sus ojos de fiera no domada”. (34) Al mismo tiempo que Laura se mira a sí misma, también mira a René; y no sólo a René, sino al propio Javier que aparece aquí ahora como otro personaje más dentro del relato que nos narra el narrador omnisciente del cuento de Valdez. Es decir, este es el punto de intersección y convergencia de ambos relatos. “...Javier quiere gritar, pero no puede... logra ver el cuchillo filoso y mortal en la mano de Laura. Siente cuando éste penetra dolorosamente una y otra vez dentro de su cuerpo,

que se desploma ensangrentado sobre las baldosas, tiñéndolas de rojo”. (34) El punto culminante de esta convergencia se da cuando René levanta del suelo una cuartilla (no el René del cuento de Javier) y el narrador omnisciente toma control nuevamente del punto de vista:

“René se inclina sobre el cuerpo agonizante de Javier y recoge la última cuartilla que su patrón escribió, ahora manchada parcialmente con su sangre, y casi se queda congelado cuando lee, que él se inclina sobre el cuerpo agonizante de Javier, que recoge la última cuartilla que escribió, manchada con su propia sangre, que sus ojos se clavan sobre los ojos silenciosos de Laura que todavía sostiene entre sus manos el cuchillo y que los dos se quedan en silencio, pensativos, mirándose fijamente como dos fieras que se odian”. (34-35)

Nótese el uso del discurso indirecto que hace el narrador omnisciente a través del relativo “que”. Este cambio de voz narrativa complementa y separa a la vez el relato de Javier del relato-marco. Nótese también que este discurso indirecto termina cerrando comillas. Esto obliga al lector a buscar dónde se abre con comillas; en efecto, se descubre que casi la totalidad del relato que hemos leído es el discurso directo o citado de alguien, con el cual comienza el relato-marco.

Esta duplicidad de puntos de vista crea un efecto de caja china. Pero hay más: El relato-marco termina con cuatro líneas, no encomilladas, que reproducen nuevamente el final del relato, creando un efecto de espejismo, pero sugiriendo de igual forma otro punto de vista: “René entonces clava sus ojos sobre los ojos silenciosos de Laura, que todavía sostiene en sus manos el cuchillo y los dos se quedan en silencio, pensativos, mirándose fijamente como dos fieras que se odian”. (35)

“Todo está consumado” es una ambiciosa, pequeña obra maestra.<sup>5</sup> Aunque este tipo de ficción tenía ya sus precedentes, dentro del relato dominicano moderno adquiere una calidad artística superior a los modelos existentes en la isla. El cuento no sólo se destaca por su perfecta armonía de la forma, sino por los recursos artísticos que baraja Valdez en el mantenimiento de una sola acción progresiva y un desenlace sorpresivo. Por un lado, este relato pretende ser “modelo” de obra de ficción (no sólo aplicable al cuento); por otro, es una obra comentada, que se va comentando a sí misma a la vez que se va creando. Valdez ha logrado una vez más viajar al mundo de la metaficción a través de la multiplicidad de puntos de vista, así como la duplicidad y desdoblamiento de los mismos personajes. La manipulación de estos recursos genera un efecto fantástico cuyos elementos principales y complementarios son la ambigüedad, el espejismo y el resultado final de estos dos que es la anulación del tiempo y del espacio reales. Hacia el final se borran los límites de lo que es ficción y de lo que no lo es, creando un nivel de metaficción. Rosalba Campra, quien se interesa en la *enunciación* del relato fantástico, señala:

“Las fronteras se definen en este caso entre yo/otro; ahora/pasado y/o futuro; acá/allá. Lo fantástico implica la superación y la mezcla de estos órdenes: el yo se desdobra y en consecuencia se anula la identidad personal; el tiempo ve

---

<sup>5</sup> Bruno Rosario Candelier, a propósito del desenlace del relato y del papel de los personajes-marionetas, ofrece una interpretación político-social de este cuento: “Como en el cuento de Diógenes Valdez, en el plano de la realidad histórica ocurren a menudo tranques conflictivos... Sobre todo si vivimos en un país como la República Dominicana, donde los que, desde arriba, amparados por la fuerza de las armas y aprovechándose de la debilidad de nuestras instituciones, actúan a espaldas de los dictados de la realidad... Pero acontece, como está sucediendo en la presente coyuntura política, que a los maquinadores de una acción fraudulenta no les salió bien ejecutada la trama continuista al evidenciarse la elaboración de una jugada tramposa y aviesa en manos de ejecutantes incondicionales del amo todopoderoso, y falló la ejecución cuidadosamente planificada, porque, entre otros factores, esta vez una parte significativa de las criaturas del juego no estaba dispuesta a jugar el juego sucio que el amo quiso imponer”. “Diógenes

borrada su unidireccionalidad, por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia. Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin soluciones o cuya solución se perfila siempre como catastrófica. Es éste el eje predominante de la literatura fantástica de hoy, en la que se ven proliferar desdoblamientos, usurpaciones del yo e inversiones temporales”. ( “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, 165)

Tanto en “Biografía de un hombre desde un sexto piso” como en “Todo está consumado”, se percibe la actitud lúdica del autor. El proceso de la escritura en ambos cuentos es semejante a la ensambladura de un juguete, un rompecabezas, donde cada pieza tiene un lugar y una función específicos. El escritor se deleita mientras intuye y coloca cada una de las piezas. De igual manera, el proceso de la escritura en ambos relatos implica y exige el ejercicio de la lectura simultánea de los mismos. Es decir que, en estos relatos Diógenes está proponiendo tanto una forma de escribir como una manera de leer.

#### **5.4 Motivos para aborrecer a Picasso, el aporte más reciente de Diógenes Valdez a la cuentística dominicana: Un caso (satírico) de vampirismo fantástico**

El motivo del vampiro en literatura se remonta a la Edad Media. En principio las historias de vampiros sólo formaban parte de la tradición oral y las leyendas sobre éstos eran frecuentes en el folclore de los países del este de Europa, especialmente en Albania,

---

Valdez y su creación metanarrativa”. Valores de las letras dominicanas. Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Madre y Maestra, 1991. 311-18.

Grecia, Hungría y Rumania. A medida que las leyendas y los mitos sobre vampiros proliferaban, la tradición oral se fue convirtiendo en obras literarias. El período gótico representó un terreno fértil para la creación de un ambiente apropiado para desarrollar los personajes vampirescos y junto con el “lado oscuro del romanticismo” ambos contribuyeron favorablemente a la popularidad y desarrollo del vampirismo en literatura.

Según explica Kathryn McGinley, “the Romantic Period produced a side-genre, labeled gothic literature, which often explores the tormented condition of a creature suspended between the extremes of faith and skepticism, beatitude and horror, being and nothingness, love and hate...”<sup>6</sup>

Una de las creaciones vampirescas que más popularidad alcanzó en su tiempo fue el poema “The Giaour” de Lord Byron, escrito en 1813. El vampiro no sólo ha servido de inspiración para la poesía. En 1819 John Polidori escribió “The Vampyre”, el primer relato escrito en inglés. Posteriormente, ya en pleno Romanticismo, la figura del vampiro en literatura adquiere dimensiones universales y no se exagera si se dice que cada cultura tiene su propia versión del vampiro. El vampiro continúa apareciendo tanto en relatos, poemas, novelas, óperas y obras de teatro y todas han afirmado la fascinación que produce la figura del vampiro en lectores y espectadores. El motivo llega a crear un personaje consolidado en la literatura a través de Drácula en la novela del mismo nombre, escrita por Bram Stoker, en el año 1897. A partir de Drácula, se ha producido un sinnúmero de obras, tanto para el teatro, el cine y la televisión. Las películas y las series de televisión han permitido que el mito alcance dimensiones de inmensurable popularidad. En el siglo veinte, y más específicamente, en la segunda mitad, se ha

---

<sup>6</sup> “Development of the Byronic Vampire”, The Gothic World of Anne Rice. Gary Hoppenstand and Ray B. Browne, Eds. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1996. 72.

modernizado la visión del vampiro y una de las responsables de estas versiones modernas del vampiro es Anne Rice. La obra que más popularidad ha alcanzado es su novela Interview With the Vampire, 1976. Luego, en 1985, publica otra The Vampire Lestat, ambas consideradas clásicos modernos sobre el tema del vampiro. Anne Rice también se conoce en el mundo literario vampiresco por su relato “The Master of Rampling Gate”, publicado en 1984.<sup>7</sup>

En la literatura hispanoamericana también se encuentran muestras y rastros de vampirismo. No muchas de las obras de nuestros autores hacen destacar la figura del vampiro tradicional, tipo Drácula, aunque sí existen muestras de encuentros con vampiros o con formas evolucionadas de éstos. Según nos explica A. Owen Aldrige,

The first reference to Spanish America in vampire literature, which I am familiar with, consists of a brief mention of Peru in a story by Charles Nodier in a collection entitled *Infernalía* published in 1822. Three years later, the pioneer work of vampire literature in Latin America appeared in the form of a poem by José María Heredia, “La novia de Corinto,” the translation of a famous ballad by Goethe, “Die Braut von Korinth.” Heredia’s poem is important also as an early example of the influence of German Romanticism in Latin America.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Se entiende que la aclamada popularidad de Anne Rice se haya producido a través de sus novelas y no a través del relato corto. Como señala Garyn G. Roberts, “It is obvious, then, that the short story does not afford Rice the opportunity to delineate such settings, atmospheres, character types, and the like; for Anne Rice particularly, the short story is a beast of another color –it requires a technique different than that used in her novels. Hence, the incorporation of very recognizable, even archetypal conventions like very rich, easily recognizable character types, settings, rituals, and iconography accounts for the critical acclaim for her short story, “The Master of Rampling Gate.” Roberts, Garyn G. “Gothicism, Vampirism, and Seduction: Anne Rice’s ‘The Master of Rampling Gate.’ The Gothic World of Anne Rice. Gary Hopenstand and Ray B. Browne, Eds. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1996. 55.

<sup>8</sup> “The Vampire Theme in Latin America.” Otros mundos otros fuegos. Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica. Donald A. Yates, Ed. Pittsburg: Michigan State University, 1975. 145.

Esteban Echeverría también manifestó interés por el tema del vampiro en su poema “Elvira o la novia del Plata”. Tanto el poema de Heredia como el de Echeverría son manifestaciones tangenciales del tema del vampiro. “Echeverría uses the word *vampiros*, but his poem is only tangentially related to the theme of the living dead; Heredia nowhere mentions vampires or related creatures, but his poem belongs to the mainstream of vampire literature.” (Owen Aldrigle, 149)

El crítico citado recoge otras evidencias del tema del vampiro en las letras iberoamericanas pero en ninguno se le concede un papel protagónico al vampiro. Estos autores son Amado Nervo, Horacio Quiroga, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, entre otros.<sup>9</sup>

No obstante la popularidad del vampiro en literatura, desde sus comienzos hasta la época moderna, los estudios sobre el tema, francamente, no son abundantes. Peter Penzoldt en The Supernatural in Fiction (1965), se quejaba de que no se le había prestado la suficiente atención al estudio de este tema. Penzoldt comenta que la crítica literaria ha dejado de lado su contribución al estudio del vampiro en la literatura “probably because the discoveries to which such investigation would lead are anything but pleasant.”<sup>10</sup> (37) Este crítico se queja también de que el psicoanálisis debería hacer su aporte al estudio del vampirismo ya que ciertamente atañe al campo de la literatura. Según Penzoldt,

---

<sup>9</sup> El crítico George O. Schanzer, en un artículo de Otros mundos otros fuegos, “Un caso de vampirismo satírico: Mujica Láinez,” páginas 153-57, re-descubre que Láinez tiene un relato, el capítulo X de *Crónicas reales*, donde satiriza el tema del vampiro. Según este crítico, “los relatos de horror han sido bastante frecuentes en las letras hispanoamericanas, y la prosa modernista demostró cierta propensión a esa variante de lo fantástico. Sin embargo, Darío, Lugones, Nervo, Quiroga no crearon protagonistas legítimamente vampiros, es decir, personajes diabólicos que gustan de chupar la sangre del prójimo”. [Subrayo] (153) Este crítico menciona otras obras de autores hispanoamericanos donde aparece tangencialmente el tema del vampiro. En el caso de Cortázar, sin embargo, el vampirismo es un elemento decisivo en la composición de su novela 62. Modelo para armar, publicada en 1968, donde el vampiro tiene representación femenina.

This problem is further complicated by the fact that there are two distinct types of vampire in fiction. The vampire sometimes appears as a mere physical being, as the 'un-dead'<sup>11</sup> corpse of a deceased person who comes back to feed upon the blood of the living, sometimes as a 'psychic vampire' drawing the vital power from his victim. I believe that these ideas are closely related, and that, in fact, the second is merely an evolved form of the first. The 'physical vampire' is not deeply an allegory as many authors believed, but the outbreak of deeply rooted subconscious fears. These fears may be neurotic, but they are to a certain extent found even in normal beings. If this were not the case, the motif would raise much less interest among the public. (Ibid 37)

Pero, ¿Cómo podríamos definir un vampiro y cuáles son sus características? Alan Dundes, profesor de Antropología y folclore de la Universidad de California, Berkeley, dice que un vampiro "is a corpse that supposedly returns to life at night to suck people's blood. According to many folk stories, a vampire must have a constant supply of fresh blood obtained by biting the neck of sleeping victims. The victims lose strength, die, and become vampires themselves."<sup>12</sup> Kathryn McGinley añade otras características importantes:

---

<sup>10</sup> "The Vampire" páginas 37-40 en The Supernatural in Fiction. New York: Humanities Press, 1965. Página 37.

<sup>11</sup> En una nota aclaratoria, Penzoldt aclara que "un-dead" es una "Expression used in throughout Bram Stoker's Dracula." Nota número 36, página 59. Igualmente señala en la nota número 37, página 59, que "psychic vampire" es una "Expression taken from Dorothy Scarborough's The Supernatural in Modern English Fiction, Chapter 4."

<sup>12</sup> Alan Dundes, "Vampire," *World Book Online Americas Edition*, <http://www.aolsvc.worldbook.aol.com/wbol/wbpage/na/ar/ar/co/580000>, September 18, 2001.

The first written documents were accounts and treatises that served to spread the legend throughout a vast population and to give it the beginnings of uniform characteristics: a mobile corpse that sucks blood from its victims and can make others of its kind. It is immortal unless destroyed in a specific way, usually a wooden stake through the heart.<sup>13</sup>

A estas características se le añadirán otras que tradicionalmente se han asociado a la figura del vampiro y que van a variar de acuerdo con el folclore de la cultura que lo caracterice.

En la República Dominicana no he encontrado en forma escrita mitos ni leyendas que se asocien con la figura del vampiro. En cuanto a la tradición oral, no faltan las versiones y las características del vampiro, generalmente comunes en otras culturas: al vampiro le repele el ajo, le huye a los crucifijos, sólo sale por la noche, usualmente durante la luna llena, tiene una apariencia pálida y le es fácil conquistar mujeres, y naturalmente, se alimenta de sangre humana...

### **5.5 “Motivos para aborrecer a Picasso”: Un caso (satírico) de vampirismo fantástico**

Es posible que en la literatura dominicana moderna “Motivos para aborrecer a Picasso” sea el único relato donde se le concede un papel protagónico al personaje del vampiro y el único sobre este legendario motivo literario. La anécdota del relato es la siguiente:

---

<sup>13</sup> McGinley, Kathryn, “Development of the Byronic Vampire.” *The Gothic World of Anne Rice*. Gary Hoppenstand and Ray B. Browne, Eds. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1996. 71-90. 72.

Un adolescente inmigrante húngaro, Imre Vourdalak, de los muchos refugiados europeos que ingresaron a la República Dominicana después de la Segunda Guerra Mundial, se muda a la casa vecina del narrador del relato, un adolescente dominicano con quien el inmigrante llega a establecer una gran amistad. A medida que Imre va creciendo y haciéndose adulto, el narrador nota que padece de unos extraños estados de anemia y palidez de las que se recupera milagrosamente, de la noche a la mañana, sin explicación. Ya de adulto, Imre sufre una recaída de la cual no parece recuperarse. Solicita la ayuda de su amigo quien acude de inmediato. Imre le pide que lo lleve al museo y que lo deje solo en una sala. Cuando el amigo de Imre regresa, “¡...[Imre] estaba besando aquel cuadro y su cara no era la del hombre moribundo que había llegado conmigo al museo!... Entonces volteó el rostro y pude contemplar claramente sus colmillos ensangrentados”. (19) Es así como el narrador llega a descubrir que, quien había tenido por amigo durante años, era un vampiro.

El tiempo de la narración tiene dos secuencias cronológicas: una que relata los primeros años del adolescente en el país, sus experiencias y anécdotas cuando estaba aprendiendo español y sus períodos de recurrente e inexplicable palidez; la segunda narra la vida del joven adulto quien ha ingresado a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Una vez graduado, consigue una modesta columna de comentarios artísticos en uno de los diarios de la mañana. Esto le permite visitar los museos y permanecer largas horas reflexionando sobre particulares cuadros de su interés.

El relato, narrado en primera persona singular, comienza por construir un ambiente convincentemente realista y verosímil. El lector implícito no sospecha nada

extraño en este relato donde un adolescente, junto con sus padres, ingresa en un país en calidad de refugiados de guerra. Al contrario, el narrador y los demás chicos de la escuela llegan a sentir una gran simpatía por Imre. Ahora, en el caso de un lector real, sagaz y entrenado, no tardaría mucho en advertir ciertas pistas que el narrador va soltando a medida que la narración va tomando forma.

Una de las pistas la constituye el origen de Imre: Hungría. “Una de las grandes destrezas de este joven magiar, era el dibujo”. [Subrayo] (9) A medida que el narrador añade otras características a Imre encontramos que hay algo en ese muchacho que no es normal en el resto de los demás: “...había algo en ese muchacho que en nosotros causaba desconcierto. En ocasiones su rostro estaba excesivamente pálido y era en esos momentos cuando su mirada se tornaba más triste. (10) Y el narrador prosigue: “...había algo que nos preocupaba, y eran sus continuas ausencias”. (10) Estas ausencias eran el resultado de una recurrente palidez y debilidad del muchacho, que no le dejaba fuerzas para asistir a clases. Lo que resultaba extraño y desconcertante “era su pronta recuperación, pues al día siguiente sus mejillas estaban encendidas y en su mirada se anidaba el brillo de la felicidad...” (11) En este mismo punto del relato aparece una referencia a tres escritores europeos que sugieren y confirman la dirección en la cual el narrador quiere orientar su relato: se trata de Kafka, Stoker y Hesse. Estos autores les eran muy conocidos a Imre, y por lo menos uno de ellos, Bram Stoker es el autor de Drácula, de 1897, la novela que inmortaliza el personaje de Drácula, orgullo del linaje de Imre. Hay, asimismo, otro detalle revelador y determinante en esta porción del relato. Se trata de otra referencia a otro escritor, el ruso Alexis Tolstoi. “...pero lo que más sorpresa nos causó, fue que nos dijera en cierta ocasión, que un gran intelectual ruso llegó a

escribir acerca de su familia. Ese nombre no lo he podido olvidar: Alexis Tolstoi". (11)

En la cronología de la literatura vampiresca encontramos que Tolstoi<sup>14</sup> tiene su versión del vampiro en Upyr, 1841, la primera historia moderna del vampiro por un ruso, y esto echa más luz sobre el origen de Imre. Se infiere de esta referencia y de otras que hay en el relato, que la "enfermedad" de Imre es hereditaria. Es así como el apellido Vourdalak vincula a Imre directamente con su árbol genealógico y en este punto del relato ya no cabe duda de que Imre es una criatura evolucionada de la estirpe vampírica.

Pero el lector todavía no lo sabe abiertamente. Deberá llegar hasta la última página para empezar a atar cabos y armar el sentido completo del relato.

Durante la narración se encuentran otros indicios que anuncian la naturaleza "extraña" de Imre y que lo vinculan con un comportamiento vampiresco, por ejemplo, su predilección por las rosas "rojas". Pero muy especialmente, a Imre le gusta deleitarse con las mujeres desnudas que aparecen en "pleiboi", no por el morbo sexual, sino por el realismo con que posan las modelos. "...más de uno de nosotros llegó a disgustarse con él, pues algunas de las revistas nos eran retornadas con algunas páginas menos, especialmente aquellas en que aparecían mujeres desnudas. Cuando le reclamábamos y le decíamos 'hugarito pajero', él casi se moría de pena y nos desarmaba con su sonrisa triste y su cara de inocente". (11)

De igual forma, a Imre le fascinan los cuadros de Rubens por la fascinación que este pintor tenía de pintar mujeres posando desnudas. El narrador advierte por qué le gustan a Imre la pintura de este pintor: "Porque ese tipo sólo sabía pintar mujeres

---

<sup>14</sup> Bernardo Ruiz aclara que "La familia del Vourdalak es un texto excepcional del conde Alexei Constantinovich Tolstoi (1817-1873), al que no debe confundirse con León Tolstoi, autor de La guerra y la paz, de quien era pariente lejano". Esta cita proviene de Antes y después de Drácula, compilado por

encueritas en pelotas”. Y más adelante le comenta: “Yo tengo en mi casa algunas **pleiboi** a las que podrías sacarle más provecho que a todas esas mujeres culonas que pintó el tal Rubens”. (14)

En el relato hay una abierta referencia al arte de la pintura. Esto se debe a que una de las aficiones de Imre es el dibujo. Sin embargo, él no quiere ser pintor. Cuando el narrador le pregunta “¿qué otra cosa podrías ser?” Imre contesta “¿Crítico de arte!”

(13) Ya sabemos que es mediante la “reflexión” frente a ciertas obras de arte que Imre produce su columna para el diario. El título del cuento se explica una vez que entendemos su “admiración” por el realismo y su repudio por el cubismo.

-¿Qué piensas de Picasso? Me atreví a preguntarle.

-No pronuncies ese nombre delante de mí. (13)

Hasta este momento, el cuento ha venido girando en torno a la ambigüedad. Ni el narrador ni el lector implícito, a estas alturas del relato, puede explicarse los cambios de Imre, su anemia, su palidez, su gusto por Rubens y su desprecio por Picasso, su admiración por el color rojo y la decoloración que ejerce sobre las fotos de las modelos de las revistas.

Como ya sabemos, uno de los elementos fundamentales del relato fantástico es la ambigüedad y la vez la creación y el sostenimiento de una atmósfera de verosimilitud en torno a los personajes y sus acciones, además de establecer un conflicto entre lo cotidiano y lo inaudito. El hecho de que Imre chupe sangre de los cuadros y de fotos de revistas constituye lo insólito. No es sino hasta el final del relato cuando el narrador realmente descubre y encuentra las razones de todas las “extrañezas” de Imre.

---

Bernardo Ruiz para Editorial Vid, México, 1998. A su vez, tomo esta información de la página de Internet: <http://www.geocities.com/Area51/Nebula/3447/tv-9.html>

Diógenes Valdez ha sabido llevar el relato hasta su final sin revelar el secreto de Imre. Desde el comienzo fue soltando indicios gradualmente; estos indicios se fueron acumulando hasta producir un desenlace repentino que se manifiesta en unas cuantas líneas. Este relato puede considerarse “de efecto” o de final sorpresivo.

Unas consideraciones finales:

En este relato hemos visto un tratamiento fantástico del motivo del vampiro, el cual tiene una gran trayectoria literaria. El efecto fantástico dependió, en gran medida, del grado de ambigüedad que el narrador supo mantener hacia el desenlace del relato.

Ahora bien, ¿resulta convincente el remate de la narración que ha hecho Valdez?

Francamente, no.

No hay duda de que el motivo del vampiro tiene un tratamiento fantástico en el relato, pero hay otros indicios que sugieren que la intención del autor no es, exclusivamente, crear un efecto fantástico de extrañamiento, transgresión, o miedo. Lo que pasa es que, en un nuevo enfoque, reconocemos que este relato se aparta, por su factura, del relato fantástico tradicional. Es claro que la naturaleza vampiresca que Valdez ha desarrollado en Imre no es la del vampiro tradicional. En primer lugar, este vampiro no se alimenta de sangre “humana” sino de sangre “pseudo-humana”, para llamarla de alguna forma. En segundo lugar, hay varias referencias en el texto a que este vampiro es un vampiro de cartón, burlesco, como si el mismo vampiro se estuviera burlando de su propia condición. La primera referencia que encontramos al respecto es cuando el narrador le ofrece las revistas a Imre y éste le advierte: “Si me prestas esas revistas, prometo devolver descoloridas a todas esas mujeres”. (14) Otra referencia de este tipo se encuentra precisamente en el clímax del relato cuando el narrador sorprende a

Imre chupándole la sangre a un cuadro en el museo. Imre, transformado, con los “colmillos ensangrentados” reacciona al ser descubierto infraganti: “¡Ahora que ya lo sabes, podrás aceptar por lo menos que soy un vampiro culto!” (19) Después de algunos reclamos de ambas partes, Imre le pregunta: ¿”¿Qué es lo que te molesta? –gritó él. ¿Habrias preferido acaso que lo hubiese hecho con un ser humano?... Esta cara –dijo señalando el cuadro-, por lo menos puede retocarse”. (19) Intervenciones como las que apuntamos arriba, las cuales se apartan del tono de vacilación y ambigüedad, debilitan el efecto fantástico en vez de reforzarlo. Todo lo que no se ciña al propósito de hacer sentir un determinado efecto en el lector, es nocivo a la factura fantástica. Y cuando estos elementos se manipulan intencionalmente, surten un efecto contrario al esperado y esto es lo que hace el autor. El lector esperaba un vampiro que chupara sangre de los seres humanos, pero se decepciona porque aquí Imre es proyectado por el autor como un vampiro poco original, un impostor, casi ridículo. Pero, cuidado, ¡que no se culpe a Valdez de poco original! Eso es precisamente lo que Valdez ha tratado de proyectar: un vampiro acartonado, poco original, que no es capaz de mantener la reputación de su stirpe. A mi juicio, lo que Valdez propone es la ridicularización y destrucción de un mito<sup>15</sup>: “ya basta de historias de vampiros, quién va a creer que personajes como Drácula todavía puedan existir”, parece estar proponiendo Valdez.

En este relato Valdez ha logrado revivir el motivo del vampiro en las letras hispanoamericanas a través de un tratamiento fantástico, alejándose a la vez del relato fantástico tradicional. Con “Motivos para aborrecer a Picasso” Diógenes Valdez le da

---

<sup>15</sup> Aclaro que lo que Valdez está proponiendo es la desmitificación de una leyenda y no el motivo del vampiro en el arte; de hecho, lo está perpetuando en este relato. La desmitificación a la que aludo es similar a la que propone Gabriel Garcia Márquez de los ángeles en “Un hombre muy viejo con unas alas

**una nueva cara al relato fantástico, no sólo por el tratamiento sino por la variación del tema.**

---

**enormes". En "Motivos para aborrecer a Picasso" se ha utilizado lo fantástico como vehículo para adular un mito.**

## 6. Conclusiones

Mi análisis se basó en los principios teóricos sobre lo fantástico que propusieron Tzvetan Todorov, Amaryll Beatrice Chanady, Jaime Alazraki, Rosemary Jackson, y otros estudios complementarios. Me propuse establecer en qué consiste la modalidad fantástica, deslindando al mismo tiempo esta modalidad de la del realismo mágico.

Las teorías de los estudiosos citados me fueron particularmente útiles.

Introducción a la literatura fantástica, de Todorov, me proveyó los puntos de partida para el estudio de la literatura fantástica, el cual se considera *cuasi* obligatorio para este tipo de estudio. El estudio de Todorov, sin embargo, sólo me brindó utilidad en cuanto a la perspectiva teórica de lo fantástico porque, en cuanto a la aplicación de la teoría, los relatos hispanoamericanos no son tomados en cuenta por Todorov.

El estudio de Chanady, Magic Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy, fue de capital importancia para mi enfoque. En él Chanady no solamente contrasta y compara ambas modalidades con lucidez, sino que aplica su modelo teórico a múltiples textos de autores hispanoamericanos. Chanady logra delimitar con éxito la dinámica artística de ambos modos de escribir, complementando su estudio con una breve reseña artístico-histórica.

Tanto el libro de Alazraki En busca del unicornio: Para una poética de lo neofantástico, como el artículo “¿Qué es lo neofantástico?” me sugirieron una nueva manera de ver lo fantástico. De los estudios de Alazraki se desprende la idea de que las creaciones fantásticas del siglo veinte distan mucho de lo fantástico tradicional, especialmente del siglo XIX hacia atrás. Alazraki sostiene que los textos fantásticos del

siglo XX no están orientados hacia la provocación del miedo, elemento anteriormente considerado imprescindible; por el contrario, estos textos proyectan una *visión*, una *intención* y un *modus operandi* que les eran ajenos al relato fantástico tradicional. Los estudios de Jaime Alazraki alcanzan actualidad y relevancia para mi estudio, ya que escoge los relatos de Julio Cortázar como paradigma de esta nueva modalidad “neofantástica”.

De igual forma, Rosemary Jackson en Fantasy: The literature of Subversion, sugiere un acercamiento similar al de Alazraki. Jackson propone que el texto fantástico, especialmente el escrito por autores del siglo veinte, tiene un carácter oximorónico, “*pregnant with emptiness*”. Jackson sugiere que estos textos están orientados hacia la crítica del consumismo de la sociedad moderna. De ahí que el texto funcione como “arma” subversiva. Al igual que Todorov, el libro de Rosemary Jackson desatiende a los autores hispanoamericanos, salvo escasas menciones a las obras de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Tanto Alazraki como Jackson le conceden una función metafórica al relato fantástico.

Mi investigación sostiene que los textos escogidos de autores dominicanos no encajan dentro del modelo convencional del relato fantástico. En los relatos escogidos subyace una intención que hace del relato un medio para manifestar los conflictos existenciales y sociales que afectan al individuo dominicano y por extensión, al hombre y la mujer del siglo XX.

Los relatos que seleccioné para mi estudio exhiben las características esenciales que constituyen el texto fantástico, muy especialmente, el incidente fantástico *per se*. Procuré que en los relatos escogidos este incidente fantástico produjera en el protagonista

y/o lector un estado de desconcierto, ambigüedad, o vacilación, en cuanto a la posible o imposible explicación racional de dicho incidente. Como se evidencia en los textos analizados, la percepción y calificación de un hecho como sobrenatural tiene una validez relativa, ya que lo que puede resultar insignificante e inofensivo para unos, en otros podría provocar un estado de desconcierto, de asombro o, incluso, de pánico. Esta dinámica, como se señaló en su momento, está condicionada por los adelantos tecnológicos, especialmente los trucos del cine y la televisión, así como también por el gusto de los lectores. El lector, consumidor de este tipo de literatura, cada vez más civilizado, se ha ido haciendo, proporcionalmente, cada vez menos ingenuo.

En el presente estudio, la naturaleza del hecho fantástico quedó establecida como un fenómeno insólito que irrumpe en la vida ordinaria del personaje y/o lector, violando la armonía existencial del mismo. La imposibilidad e impotencia de poder ofrecer una explicación lógica del hecho, es lo que genera en el personaje lo que ya describí como desconcierto, asombro, o vacilación. En suma, la característica última de un texto fantástico es crear un efecto; un efecto que pone de manifiesto la vulnerabilidad de lo que el personaje suponía inalterable y fijo. El efecto que produce el relato fantástico es el detonante que astilla las normas y las leyes de un universo que se suponía sólido y firme, y que a causa de ese efecto se agrieta.

He sostenido también que en los autores escogidos hay una tendencia artística que los identifica más con lo fantástico que con el realismo mágico. Esta elección de lo fantástico, en mi opinión, se debe a que la modalidad fantástica les ofrece un mecanismo más apropiado y contundente para asaltar y hacer reaccionar al lector frente al mal que lo aqueja. El propósito de lo fantástico contemporáneo es crear el desconcierto, mientras

que en el realismo mágico los incidentes, por insólitos que parezcan, son aceptados como experiencia inherente a ese mundo; de hecho, el realismo mágico no busca sacudir al lector como lo hace la modalidad fantástica.

Los textos aquí analizados bastan para refutar la siguiente afirmación de Mervin Román Capeles: “En la República Dominicana no hemos podido encontrar ningún texto que corresponda al género, ni tampoco estudios críticos sobre lo fantástico o modalidades cercanas. Por esto, no incluimos ninguna obra de la literatura dominicana en el presente estudio de lo fantástico.”<sup>1</sup> A través de mi investigación he mostrado que en la República Dominicana, efectivamente, existe una corriente fantástica que nació con el cuento costumbrista de Juan Bosch, en la década de los años treinta. Como vimos, a Juan Bosch le interesan los mitos populares y las supersticiones del pueblo dominicano. Estos mitos y supersticiones son revestidos por Bosch y transformados en obras artísticas del relato literario. Sí hay que admitir que el elemento sobrenatural que presentan los relatos de Bosch todavía –en su tiempo– no les confiere la etiqueta de fantásticos como tales.

Esta corriente continuó siendo practicada en la década siguiente por el mismo Bosch y, durante la década del 50, Virgilio Díaz Grullón continúa la tradición fantástica, trasplantando el relato del ámbito rural al ámbito urbano. El hombre del campo que mostró Bosch es ahora el hombre de la ciudad que muestra Díaz Grullón. En los relatos de Díaz Grullón que he analizado se muestra que el hombre es el resultado de su medio ambiente. Los problemas del hombre en los relatos de Díaz Grullón se hacen más complejos, toman un matiz existencial, producto del crecimiento intelectual y económico-social de las grandes ciudades. Mientras que en Bosch se mostraba al hombre desde su

---

<sup>1</sup> Mervin Román Capeles. El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba. Estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos. Kassel: Kurt und Roswitha Reichenberger, 1995. Págs. ix-x.

medio y en su medio, en Díaz Grullón el hombre se observa a sí mismo, no desde fuera, sino desde su psiquis. Más que observarse, los personajes de Díaz Grullón se examinan. Tanto en “Más allá del espejo” como en “Círculo”, el personaje central insiste en encontrarse consigo mismo.

Situados en plena ciudad, los relatos de José Alcántara Almánzar se inscriben en un contexto social. En sus relatos Alcántara le concede gran importancia al comportamiento del individuo en la sociedad dominicana y a los conflictos que se pueden llegar a generar entre el hombre y la mujer, principalmente. Mediante un mecanismo fantástico, Alcántara logra ilustrar en “La insólita Irene” cómo una mujer no está dispuesta a tolerar los atropellos de su esposo. Harta de ser siempre la víctima, la mujer opta por su liberación. La metamorfosis de Irene en mariposa simboliza la vida futura y libre que le espera a Irene. De igual forma, en “La obsesión de Eva” una mujer joven pierde su virginidad y entra en crisis cuando ve “una mancha” que su madre es incapaz de ver. Esa mancha es una metáfora. Dentro de la sociedad tradicional dominicana, y por extensión la sociedad hispanoamericana en general, la pérdida de la virginidad en una mujer joven y soltera representa una mancha en la vida de la mujer que puede incluso privarla de un futuro digno. El simbolismo del nombre de “Eva” no augura un cambio inminente de esta forma de pensar. Eva, como la primera mujer de acuerdo con la Biblia, sugiere que este conflicto se reiterará sin fin en muchas otras Evas.

Irene y Eva, así como también el personaje central de “Ruidos”, son todos personajes ciudadanos. Los relatos de Alcántara escogidos para este estudio muestran una ciudad que a menudo puede tomarse inhóspita, cruel y brutal. Alcántara recurre al mecanismo fantástico para mostrar ese lado inhumano y bárbaro de la ciudad. El

hombre de “Ruidos” es una muestra de lo que puede estar sucediendo en cualquier departamento de una ciudad moderna: el encierro, la soledad y el hastío de vivir, lo cual genera en el personaje un estado de enajenación que lo arrastra a la bifurcación de su propia personalidad y salud mental.

He elegido a estos cuatro narradores por dos razones, principalmente. La primera, porque los cuatro han mantenido una carrera consistente como escritores de relatos cortos. Esto se evidencia por el hecho de haber publicado por lo menos cuatro colecciones de cuentos desde el inicio de sus carreras. La segunda, porque los cuatro, de una forma original y personal, han cultivado la modalidad fantástica en República Dominicana. De acuerdo con la naturaleza de la materia fantástica, los cuatro autores se mueven en cuatro campos individuales para desarrollar sus relatos. Juan Bosch explora el saber popular, incorporando mitos y supersticiones; Virgilio Díaz Grullón hurga en la mente del hombre moderno, dotando sus relatos de conflictos existenciales; José Alcántara Almánzar escudriña el comportamiento del hombre con la mujer y del individuo en general y su interacción en la vida urbana, mostrando en sus relatos conflictos de índole moral y social; Diógenes Valdez aborda, entre otros, el campo de la literatura como materia prima de sí misma. En la narrativa corta de Valdez hay una preocupación por la literatura y los recursos artísticos para crear literatura, y por el ejercicio de la escritura en sí. Valdez explora las posibilidades que le ofrece el concepto de la “dualidad”; esa dualidad es abordada desde distintos puntos de partida en los relatos estudiados, especialmente en los siguientes pares: realidad / ficción o su intento por hacer coincidir lo irreconciliable; autor real / autor implícito, nociones que pone a prueba en “Todo está consumado” (Javier > René); lector real / lector implícito, dentro del texto,

René funge como lector real del cuento que escribe Javier, ficción / metaficción, o el intento de producir una segunda realidad dentro de la realidad primaria del texto. Se infiere en Valdez la búsqueda de un orden-“otro”. Ese espacio que busca Valdez lo encuentra en la literatura misma. Es la literatura la proveedora de los recursos necesarios mediante los cuales se perpetúa a sí misma.

Los recursos fantásticos utilizados por los cuatro autores han sido variados. El plano fantástico ha sido alcanzado a través del “más allá” y el “pacto con el Diablo” en Juan Bosch; el doble en Virgilio Díaz Grullón; la metamorfosis, el doble y el uso de la ilusión visual en José Alcántara Almánzar; el doble y la “humanización de personajes ficticios” así como la “cosificación del personaje” en Diógenes Valdez. El tono temático-fantástico de los cuatro autores se puede resumir en el título del cuento que da título al libro de Valdez: *Todo puede suceder un día*.

No encontré en los cuentos estudiados ninguno que se pudiera equiparar con el relato gótico. Sí encontré elementos aislados (como en “El difunto estaba vivo”) que podrían asociarse con lo gótico por la atmósfera macabra y terrorífica. La ausencia de elementos góticos (*ghosts, magic, animation, old, shadowy houses, and lonely castles*) en relatos fantásticos modernos posiblemente se deba a la evolución que han sufrido ambas modalidades, y como nos explica Rosemary Jackson, “changes in Gothic can be seen as corresponding to a slow diminution of faith in supernaturalism.” (97)

En el presente estudio se han estudiado catorce relatos. La visión general del mundo que presentan estos catorce relatos muestra que los autores han emprendido la búsqueda de una otredad, un plano espacial adecuado para expresar y construir sus propios mundos. A través de sus personajes estos autores muestran al mismo tiempo su

descontento con la realidad que les tocó vivir y aspiran a modificarla mediante la búsqueda de una herramienta que no les ofrece la realidad inmediata. Los conflictos sociales, psicológicos y existenciales que genera la sociedad en que viven los personajes, tienen en cada relato su respectivo remedio, pero éste se encuentra, según sugieren los cuatro autores estudiados, más allá de la realidad.

Finalmente, los relatos escogidos muestran que lo fantástico moderno –entiéndase lo fantástico del siglo veinte- se aparta considerablemente de lo fantástico decimonónico. Exceptuando los relatos de Bosch, la característica más sobresaliente entre ambas modalidades es que los relatos aquí estudiados no han precisado de un elemento sobrenatural externo (e.g. monstruos, fantasmas) sino que el elemento desestabilizador y desconcertante para crear la extrañeza ha sido generado desde el interior de los personajes, y este elemento, muchas veces proviene del seno mismo de la vida cotidiana de los personajes.

## Bibliografía

(Obra cuentística completa de los autores estudiados)

- Alcántara Almánzar, José. Viaje al otro mundo. Santo Domingo: Taller, 1973.
- . Callejón sin salida. Santo Domingo: Taller, 1975.
- . Testimonios y profanaciones. Santo Domingo: Taller, 1978.
- . Las máscaras de la seducción. Santo Domingo: Taller, 1983.
- . La carne estremecida. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1989.
- . El sabor de lo prohibido: Antología personal de cuentos. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Bosch, Juan. Camino real. La Vega: El progreso, 1933.
- . Ocho cuentos. Habana: (no aparece casa editora) 1947.
- . La muchacha de La Guaira. Santiago de Chile: Nascimento, 1955.
- . Cuento de Navidad. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1956.
- . Cuentos escritos en el exilio y apuntes sobre el arte de escribir cuentos. Santo Domingo: Librería Dominicana, 1962.
- . Más cuentos escritos en el exilio. Santo Domingo: Librería Dominicana, 1964.
- . Cuentos escritos antes del exilio. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1974.
- . Cuentos selectos. Selección, Juan Bosch; prólogo y cronología, Bruno Rosario Candelier. Caracas: Ayacucho, 1993.
- Díaz Grullón, Virgilio. Un día cualquiera. Santo Domingo: Editorial Librería Dominicana, 1958.
- . Crónicas de Altocerro. Santo Domingo: Editora del Caribe, 1966.
- . Más allá del espejo. Santo Domingo: Editora Taller, 1975.
- . De niños, hombres y fantastamas. Santo Domingo: Taller, 1981.
- \*Este último volumen, el cual recoge la obra narrativa completa de Díaz Grullón, incluye también una novela, Los algarrobos también sueñan. Santo Domingo: Taller, 1977.

Valdéz, Diógenes. El silencio del caracol. Santo Domingo: Taller, 1978.

---. Todo puede suceder un día. Santo Domingo: Taller, 1984.

---. La pinacoteca de un burgués. Santo Domingo: Taller, 1992.

---. Motivos para aborrecer a Picasso. Santo Domingo: Editora de Colores, 1996.

## Bibliografía general

- Alazraki, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico?" Mester. XIX(2) (1990): 21-33.
- . En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Madrid: Gredos, 1983.
- Alcántara Almánzar, José. La aventura interior. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana, 1997.
- . "Dos siglos de prosa dominicana (S. XIX-XX)". Dos siglos de literatura dominicana (S. XIX-XX). Aristides Incháustegui, Ed. Santo Domingo: Editora Corripio, 1996. 1- 36.
- . Los escritores dominicanos y la cultura. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1990.
- . "El testimonio de un cuentista". Virgilio Díaz Grullón. Antinostalgia de una era. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1989. 9-19.
- . Narrativa y sociedad en Hispanoamérica. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1984.
- . Antología de la literatura dominicana. Santo Domingo: Editorial Cultural Dominicana, 1972.
- Anderson Imbert, Enrique. Teoría y práctica del cuento. Barcelona: Ariel, 1992.
- Angulo, María Elena. Magic Realism: Social Context and Discourse. New York: Garland Publishing, Inc., 1995.
- Apter, T. E. "Logical Fantasy: Jorge Luis Borges." Fantasy Literature: An Approach to Reality. Bloomington: Indiana UP, 1982. 111-29.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra, 1985.
- Balderston, Daniel. "The Twentieth-Century Short Story in Spanish America." The Cambridge History of Latin American Literature. V.2 Twentieth Century. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, eds. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 465-96.
- Barradas, Efraín. "La seducción de las máscaras: José Alcántara Almánzar, Juan Bosch y la joven narrativa dominicana". Revista Iberoamericana. 142 (1988): 11-25.

Barrenechea, Ana María. "El género fantástico entre los códigos y los contextos". El relato fantástico en España e Hispanoamérica. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Siruela, 1991. 75-81.

---. "Borges y la narración que se autoanaliza". Textos hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy. Caracas: Monte Avila, 1978. 127-58.

---. "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)". Revista Iberoamericana. 38 (1972): 391-403.

Bautista Gutiérrez, Gloria. Realismo mágico: Cosmos latinoamericano. Teoría y práctica. Bogotá: Librería Editorial América Latina, 1991.

Benavides, Rosamel S. Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX: Demandas y expectativas. New York: Peter Lang, 1995.

Bonheim, Helmut. The Narrative Modes: Techniques of the Short Story. Cambridge: D.S. Brewer, 1992.

Bozzetto, Roger. "¿Un discurso de lo fantástico?" Teorías de lo fantástico. David Roas, Compilador e introducción. Madrid: Arco/Libros, 2001. 223-42.

Brea, Ramonina. "Pensamiento y práctica de lo social y lo literario en José Ramón López". Cuentos puertoplateños. José Ramón López. Santo Domingo: Ediciones de la Fundación Corripio, Inc., 1991. 11-33.

Burgos, Fernando. El cuento hispanoamericano en el siglo XX. Vols. I, II, III. Madrid: Castalia, 1997.

---. Ed. "Introducción". Antología del cuento hispanoamericano. México: Porrúa, 1990. xiii-xxxii.

Caillois, Roger. "Introducción". Antología del cuento fantástico. Buenos Aires: Sudamericana, 1967. 7-19.

Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". Teorías de lo fantástico. David Roas, Compilador e introducción. Madrid: Arco/Libros, 2001. 153-91.

---. "Los silencios del texto en la literatura fantástica". El relato fantástico en España e Hispanoamérica. Ed. E. Morillas Ventura. Madrid: Siruela, 1991. 49-73.

---. "Fantástico y sintaxis narrativa". Río de la Plata. 1 (1988): 95-111.

- Capeles, Mervin Román. El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba. Estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos. Kasse: Kurt und Roswitha Reichenberger, 1995.
- Carilla, Emilio. El cuento fantástico. Buenos Aires: Nova, 1968.
- Castagnino, Raúl H. 'Cuento artefacto' y artefactos del cuento. Buenos Aires: Nova, 1977.
- Céspedes, Diógenes. Antología del cuento dominicano. Santo Domingo: Editora De Colores, 1996.
- . Estudios de literatura, cultura e ideologías. Santo Domingo: Taller, 1983. 173-79.
- Chanady, Amaryll Beatrice. Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy. New York: Garland Publishing, Inc., 1985.
- . "The Structure of the Fantastic in Cortázar's 'Cambio de luces'." The Scope of the Fantastic. Robert A. Collins and Howard D. Pearce, Eds. Westport: Greenwood Press, 1985. 159-64.
- Chatman, Seymour. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP, 1978.
- Chiampi, Irlemar. El realismo maravilloso. Traducción de Agustín Martínez y Margarita Russotto. Caracas: Monte Avila, 1983.
- Cortázar, Julio. "Del sentimiento de lo fantástico". La vuelta al día en ochenta mundos. México: Siglo XXI, 1968. 43-48.
- . "Del cuento breve y sus alrededores". Ultimo round. México: Siglo XXI, 1969. 35-45.
- Cruz, Julia G. Lo neofantástico en Julio Cortázar. Madrid: Pliegos, 1988.
- . "Todorov's Pure Fantastic in a Story by Julio Cortázar." The Shape of the Fantastic. Oleana H. Saciuk, Ed. Westport: Greenwood Press, 1990. 75-83.
- Day, William Patrick. In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy. Chicago: The U of Chicago P, 1985.
- Díaz Grullón, Virgilio. Escritos Inéditos de Virgilio Díaz Grullón. Ed. Rodolfo Coiscou Weber. Santo Domingo: Casa Weber, 1997.

- . Antinostalgia de una era. Ed. José Alcántara Almánzar. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1989.
- . El escritor ante su obra. Santo Domingo: Casa Weber, 1986.
- Fernández Olmos, Margarite. La cuentística de Juan Bosch: Un análisis crítico-cultural. Santo Domingo; Alfa & Omega, 1982.
- Filer, Malva E. "Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-93): Luisa Valenzuela y Mario Levrero". Culturas del Río de la Plata (1973-1995: Transgresión e intercambio. Ed. Roland Spiller. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1995. 531-43.
- Foster, David William. Studies in the Contemporary Spanish American Short Story. Columbia: U of Missouri P, 1979.
- Geary, Robert F. "From Providence to Terror: The Supernatural in Gothic Fantasy." The Fantastic in World Literature and the Arts. Donald E. Morse, Ed. Westport: Greenwood Press, 1987. 7-19.
- González Echeverría, Roberto. "Fugitive Island." Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home. Austin: University of Texas Press, 1990. 97-154.
- Gordon, Samuel, Ed. El tiempo en el cuento hispanoamericano: Antología de ficción y crítica. México; UNAM, 1989.
- Haggerty, George E. Gothic Fiction/Gothic Form. University Park: The Pennsylvania State UP, 1989.
- Hahn, Oscar. Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998.
- . "Introducción". El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. México: Premia, 1978. 9-20.
- Hars, Luis. Los nuestros. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Heller, Terry. The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror. Urbana: U of Illinois P, 1987.
- Hume, Robert D. "Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel." PMLA. 84 (1969): 282-90.
- . "Gothic Versus Romantic: A Rejoinder." PMLA. 84 (1971): 266-74.
- Iftekharruddin, Farhat, Rohrberger, Mary and Lee, Maurice, Eds. Speaking of the Short

- Story: Interviews With Contemporary Writers. Jackson: U P of Mississippi, 1997.
- Incháustegui Cabral, Héctor. “La mancha en el lavabo”. De literatura dominicana siglo veinte. Santiago: UCMM, 1968. 63-74.
- . “Café derramado en la camisa”. De literatura dominicana siglo veinte. Santiago: UCMM, 1968. 176-186.
- Jackson, Rosemary. The Fantastic: The Literature of Subversion. London: Methuen and Co., 1981.
- Kason, Nancy M. “Elements of the Fantastic in ‘La Granja Blanca’ by Clemente Palma”. The Fantastic in World Literature and the Arts. Donald E. Morse, Ed. Westport: Greenwood Press, 1987. 115-21.
- . “The Fantastic Stories in Las Fuerzas Extrañas by Leopoldo Lugones.” The Shape of the Fantastic. Oleana H. Saciuk, Ed. Westport: Greenwood Press, 1990. 93-9.
- König, Irmtrud. La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna. Frankfurt: Lang, 1984.
- Lastra, Pedro, Ed. El escritor y la crítica: Julio Cortázar. Madrid: Taurus, 1981.
- Lea, Sydney L. W. “Towards the Fantastic: Problem of Method and Interpretation.” Gothic to Fantastic: Readings in Supernatural Fiction. New York: Arno Press, 1980. 49-76.
- Leal, Luis. “El cuento fantástico y el cuento de realismo mágico: convergencias y divergencias”. The Latin American Short Story. Essays on the 25<sup>th</sup> Anniversary of Seymour Menton’s ‘El cuento hispanoamericano’. Ed. Kemy Oyarzún. Riverside: U of California, 1990. 62-69.
- . Historia del cuento hispanoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1971
- Lindstrom, Naomi. Twentieth-Century Spanish American Fiction. Austin: U of Texas Press, 1994.
- Lantigua, José Rafael. “La literatura como proceso y la poderosa carga explosiva del cuento”. Islas en el sol. Antología del cuento cubano y dominicano. Francisco López Sacha y José Rafael Lantigua, Eds. Santo Domingo: Ediciones Ferilibro, 1999. 227-36.
- Lugo Filippi, Carmen. Los cuentistas y el cuento (Encuesta entre los cultivadores del género). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991.

- McAllister, Robin. "Borges' 'El Aleph' and Poe's 'The Fall of the House of Usher': Two Studies on the Poetics of Gothic Romance." Visions of the Fantastic. Allienne Becker, Ed. Westport: Greenwood Press, 1996. 83-8.
- Manera, Danilo. "I fratelli della costa". I cactus non temono il vento. Racconti da Santo Domingo a cura di Danilo Manera. Milano; Feltrinelli, 2000. 219-45.
- Marcone, Jorge. "Lo 'real maravilloso' como categoría literaria". Lexis. XII/1 (1988): 1-41.
- Martínez-Tolentino, Jaime. 'Introducción'. Cuentos fantásticos. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983. 1-19.
- Márquez Rodríguez, Alexis. "El surrealismo y su vinculación con el realismo mágico y lo real maravilloso". Prosa hispánica de vanguardia. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Orígenes, 1986. 77-86.
- Menton, Seymour. Historia verdadera del realismo mágico. México: FCE, 1998.
- . El cuento hispanoamericano: Antología crítico-histórica. México: FCE, 1991.
- Miller, Jeannette, Ed. Cuentos dominicanos. Madrid: Editorial Popular, 2000.
- Molloy, Silvia. Las letras de Borges. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- Montero, Jenny. La cuentística dominicana. Santo Domingo: Orfeo, 1989.
- Monterroso, Augusto. "Literatura fantástica en México". El relato fantástico en España e Hispanoamérica. Ed. E. Morillas Ventura. Madrid: Siruela, 1991. 179-187.
- Mora, Gabriela. El cuento modernista hispanoamericano. Lima: Latinoamericana Editores, 1996.
- . En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica. Madrid: Porrúa, 1985.
- Morillas Ventura, Enriqueta. "Poéticas del relato fantástico." El relato fantástico en España e Hispanoamérica. Ed. E. Morillas Ventura. Madrid: Siruela, 1991. 93-103.
- Nandorfy, Martha J. "Fantastic Literature and the Representation of Reality." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. 16.1 (1991): 99-112.
- Oviedo, José Miguel. Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980). Vol. 2. La gran síntesis y después. Madrid: Alianza, 1992.

- Owen Aldridge. "The Vampire Theme in Latin America". Otros Mundos otros fuegos: Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica. Ed. Donald A. Yates. Pittsburgh: K & S Enterprises, 1975. 145-52.
- Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares, compiladores. Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento. Caracas: Monte Avila, 1992.
- Parkinson Zamora, Lois and Faris, Wendy B., Eds. Magical Realism: Theory, History, Community. Durham & London: Duke UP, 1995.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Peix, Pedro. "Introducción". La narrativa yugulada. Santo Domingo: Taller, 1981. 5-40.
- Penzoldt, Peter. The Supernatural in Fiction. New York: Humanities Press, 1965.
- Pérez, Alberto C. Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges. Miami: Ediciones Universal, 1971.
- Prince, Gerald. A Dictionary of Narratology. Lincoln: U of Nebraska Press, 1987.
- Pupo-Walker, Enrique. Coordinador. El cuento hispanoamericano. Madrid: Castalia, 1995.
- Rabkin, Eric S. The Fantastic in Literature. Princeton: Princeton UP, 1977.
- Reisz, Susana. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales". Teorías de lo fantástico. David Roas, Compilación e introducción. Madrid: Arco/Libros, 2001. 193-221.
- Reisz de Rivarola, Susana. Teoría y análisis del texto literario. Buenos Aires: Hachette, 1989. 90-133.
- . Teoría literaria: Una propuesta. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1986.
- . "Política y ficción fantástica". Inti. 22-23 (1985-6): 217-30.
- Risco, Antonio. Literatura fantástica de lengua española. Madrid: Taurus, 1987. 187-353.
- Roas, David. Compilador e introducción. Teorías de lo fantástico. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Roberts, Garyn G. "Gothicism, Vampirism, and Seduction: Anne Rice's 'The Master of

Rambling Gate". The Gothic World of Anne Rice. Gary Hoenstand and Ray B. Browne, Eds. Bowling Green: State University Popular Press, 1996.

Rodríguez-Luis, Julio. The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges y Cortázar. New York: Garland, 1991.

Rosario Candelier, Bruno. Cuentos selectos/Juan Bosch. Caracas: Ayacucho, 1993.

---. Valores de las letras dominicanas. Santiago: PUCMM, 1991.

---. La imaginación insular: Mitos, leyendas, utopías y fantasmas en la narrativa dominicana. Santo Domingo: Taller, 1989.

---. La narrativa de Juan Bosch. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1989.

Roy, Joaquín, Ed. Narrativa y crítica de nuestra América. Madrid: Castalia, 1978.

Sáinz de Medrano, Luis. "Cien años de literatura fantástica". El relato fantástico en España e Hispanoamérica. Ed. E. Morillas Ventura. Madrid: Siruela, 1991. 17-25.

Sarlo, Beatriz. "Tropes of Fantastic Literature." Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge. London: Verso, 1993. 51-61.

Schanzer, George O. "Un caso de vampirismo satírico: Mujica Láinez". Otros mundos otros fuegos. Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica. Ed. Donald A. Yates. Pittsburgh: K & S Enterprises, 1975. 153-57.

Sayers Peden, Margaret, Ed. The Latin American Short Story: A Critical History. Boston: Twayne Publishers, 1983.

Selden, Raman and Windowson, Peter. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. Kentucky: UP of Kentucky, 1993. 174-202.

Serra, Edelweis. Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.

Siebers, Tobin. "Literature and Superstition" and "Narrative Unreliability and the Fantastic." The Romantic Fantastic. Ithaca: Cornell UP, 1984. 19-56; 57-77 respectively.

---. "The Uses of Fantasy." Michigan Quarterly Review. 21 (1982): 520-24.

Slusser, George E., Rabkin, Eric S., and Scholes, Robert, Eds. Bridges to Fantasy. Carbondale: Southern Illinois UP, 1982.

- Stavans, Ilan. Julio Cortázar: A Study of the Short Fiction. New York: Twayne Publishers, 1996.
- Suárez Coalla, Francisca. Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.
- Tolentino, Marianne de. “‘Más allá del espejo’ ¿Más allá de la realidad?” Más allá del espejo. Ira. Edición. Santo Domingo: Taller, 1975. xix-xxxi.
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Silvia Delpy, traductora. México: Premia, 1981.
- . The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Richard Howard, traductor. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- Uslar Pietri, Arturo. La invención de América mestiza. Compilación y presentación de Gustavo Luis Carrera. México: FCE, 1996.
- Valcárcei, Eva. “El cuento hispanoamericano: Aproximación teórica”. El cuento hispanoamericano del siglo XX: Teoría y práctica. Eva Valcárcel, Ed. La Coruña: Universidade da Coruña, 1997. 21-27.
- Valente, José Angel. “La narración como supervivencia”. El cuento hispanoamericano del siglo XX: Teoría y práctica. Eva Valcárcel, Ed. La Coruña: Universidade da Coruña, 1997. 13-7.
- V. de Vallejo, Catharina. Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas. Miami: Ediciones Universal, 1989.
- Varela Jácome, Benito. “Teoría y práctica del cuento en Cortázar”. El cuento hispanoamericano del siglo XX: Teoría y práctica. Eva Valcárcel, Ed. La Coruña: Universidade da Coruña, 1997. 397-412.
- Vergés, Pedro. “La obra de Virgilio Díaz Grullón o el desarrollo de un esquema oculto” (Prólogo para estudiantes). Textos escogidos de Virgilio Díaz Grullón. Santo Domingo: Taller, 1994. xi-xxxiv.
- Yurkievich, Saúl. Julio Cortázar: Mundos y modos. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.