



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

**ASPECTOS FANTÁSTICOS PRESENTES EN *MORIRÁS LEJOS DE*  
JOSÉ EMILIO PACHECO**

Trabajo de Seminario para optar al Grado de  
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumno: Juan Ignacio Vargas Ortiz

Profesor Guía: Guillermo Gotschlich

Santiago, Chile

2006

## INDICE

|   |       |
|---|-------|
| INTRODUCCIÓN.....   | p. 3  |
| APROXIMACIONES TEÓRICAS DE LO FANTÁSTICO.....                               | p. 5  |
| <i>MORIRÁS LEJOS: UNA LECTURA DESDE LO FANTÁSTICO</i> .....                 | p. 15 |
| <b>Sobre la Novela</b> .....  | p. 15 |
| <b>Rasgos Fantásticos: La Vacilación, La Duda, El Doble, El Gólem</b> ..... | p. 20 |
| OTROS ASPECTOS DE LA TEORÍA.....  | p. 28 |
| CONCLUSIÓN.....   | p. 31 |
| BIBLIOGRAFÍA.....   | p. 35 |

## INTRODUCCIÓN

La literatura fantástica ha sido objeto de numerosos estudios en vías de establecer sus límites y la consiguiente determinación de las directrices que permitan la instauración de lo fantástico como un género independiente. En ese sentido, se considera que lo fantástico está rodeado de un campo semántico constituido por signos tales como: horror, pánico, miedo, estupefacción y asombro.

De esta manera es que se ha llegado a proponer como una característica propia de lo fantástico, la producción de un quiebre en la realidad representada en el relato, lo que conduciría a la duda, la vacilación, la que debe ser experimentada -según algunos autores- tanto en los personajes, como en quien lee.

Siendo lo anterior considerado como el rasgo primordial de este género, es necesario a la vez observar otras características que lo constituyen, por lo que resulta de gran importancia poner atención en los temas que se consideran propios de lo fantástico y la forma en que éstos son tratados. Así, el sólo hecho de desarrollar determinadas temáticas, no constituye necesariamente un rasgo propio o medular del género, pues se requiere de otros aspectos para que se pueda obtener el efecto propio de lo fantástico.

Sin embargo, lo recién señalado ha sido objeto de cuestionamientos, en cuanto a que lo propuesto por los autores sería válido sólo para la literatura decimonónica, es decir, que lo escrito a partir del siglo XX, no se puede interpretar a partir de dichas teorías, pues el cambio epocal sin duda influiría en la percepción de los hechos narrados.

Sin perjuicio de lo anterior, se considera posible la aplicación de algunos de los modelos teóricos a obras de escritores contemporáneos (siglo XX), donde resulta factible la identificación de las características constitutivas de lo fantástico propuestas en las teorías.

Teniendo en cuenta aquello, es que se ha escogido la novela del autor mexicano José Emilio Pacheco (1939) *Morirás Lejos* del año 1967, con el objeto de ser estudiada considerando los ensayos y las teorías sobre lo fantástico propuestas por L. Vax, R. Caouillois, H. P. Lovecraft, T. Siebers y T. Todorov y de esta manera identificar la presencia de rasgos que pudieran tener relación con el género.

En esta vía -y poniendo especial cuidado en no forzar demasiado una lectura- se intentará determinar la relación de la novela *Morirás lejos* con las propuestas teóricas, es decir, se estudiarán los elementos propios de lo fantástico que pudieran estar presentes en la novela, en este caso: la duda o vacilación respecto de la identidad y/o existencia de los personajes y el tema del doble y su incidencia y grado de importancia que tiene como elemento constitutivo de lo fantástico.

Todo esto se llevará a cabo utilizando la teoría propuesta por Tzvetan Todorov y la definición que él establece de lo fantástico basada en la duda, la vacilación, además de las distinciones que realiza dentro de su definición con relación a lo maravilloso y lo extraño, de donde surgen las categorías de fantástico extraño (equivalente a lo “sobrenatural explicado” de Caillois) y lo fantástico maravilloso. Estas categorías mencionadas permitirían dar cuenta de una lectura de *Morirás Lejos* considerando las posibilidades que ofrece Todorov respecto de, ante la duda, inclinarse por alguna explicación o suspender cualquier tipo de explicaciones posibles, es decir, mantenerse en la duda (donde se encontraría lo fantástico puro según Todorov).

Resultaría también necesario recurrir a Todorov al enfrentarse al problema de la incidencia e importancia que tiene el tema del doble en lo fantástico, es decir, sería necesario tomar en cuenta las consideraciones que hace el autor con relación al plano semántico (que busca esclarecer la estructura temática) y su relación con el sintáctico (relativos a la extensión del relato) y el verbal (relativo a los tiempos de las conjugaciones, el narrador y los marcadores textuales de duda) y sus respectivos roles a la hora de presentarse en el relato fantástico.

Así, dentro de las múltiples y más evidentes lecturas que pudiera tener la novela, se intenta proponer una desde la perspectiva fantástica, a pesar que según algunos el aparato teórico se encontraría obsoleto para la literatura de nuestros días.

## APROXIMACIONES TEÓRICAS DE LO FANTÁSTICO

Sobre lo fantástico se ha escrito bastante, y si bien es cierto que, junto con la cantidad y variedad de autores que han teorizado respecto del tema, hay también diversas posturas, es posible señalar que entre ellos existen concordancias en aspectos centrales a la hora de proponer una definición.

De esta manera, entre las distintas teorías y acercamientos que se ocupan del asunto, existen variados aspectos que pueden rescatarse, como también hay otros que resultan un tanto confusos al intentar dar una definición de lo fantástico.

Partiendo por estos intentos se encuentra a Louis Vax<sup>1</sup>, quien, a diferencia de los demás autores a tratar, se ocupa de lo fantástico no sólo en el ámbito literario, sino que se extiende al arte en general.

En el desarrollo de su trabajo, Vax señala que resulta imposible llegar a una definición acabada de lo fantástico, por lo que éste sólo será una aproximación basada en contraposiciones con ámbitos cercanos al tema.

El autor señala que lo fantástico está vinculado con lo sobrenatural temático, es decir, lo fantasmal y las apariciones serán algunos de los elementos que otorgarán la categoría de fantástico a una determinada obra. En este sentido –al parecer-, lo fantástico para Vax, no estaría relacionado de manera directa con una ruptura de la realidad objetiva representada. Sin embargo, señalará también que lo fantástico efectivamente provoca una tensión entre lo real y lo posible, pues menciona a una irrupción de algo extraño, un suceso inexplicable en un mundo “normal”, lo que provocará la alteración de éste. En este aspecto, específicamente en el ámbito de la literatura, juega un rol primordial el autor de un relato y su capacidad de incluir este quiebre de manera creíble.

Ahora bien, se señaló que Vax manifestó la imposibilidad de definir lo fantástico. Esto, obviamente, acarrea dificultades al momento de adentrarse en dichos terrenos, puesto que pensar en realizar un acercamiento teórico sobre lo fantástico, basado sólo en contraponer lo que se presume fantástico con todo lo que tiene relación con lo sobrenatural,

---

<sup>1</sup> VAX, Louis: *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, EUDEBA, 1960.

no es suficiente; además, da cuenta de la falta de la rigurosidad teórica necesaria, la que permitiría determinar cabalmente lo fantástico para, de esta manera, entre otras cosas, establecer si puede considerarse lo fantástico un género, o sólo una categoría entre otras.

Este acercamiento a lo fantástico, que se realiza -como ya se mencionó- sin dar cuenta concreta de ello, sino aludiendo a diferenciaciones, conduciría al error de llegar a que como fantástico, pueda ser tomada cualquier alusión a lo no-real, confundiendo con lo sobrenatural.

A todo esto puede agregársele el hecho que Vax haga referencia a las artes en general, lo que provoca una pérdida de especificidad, que de alguna manera también contribuye a la poca claridad que se manifiesta en el deslinde entre fantástico y sobrenatural, puesto que las distintas manifestaciones artísticas pueden traer consigo distintos vínculos con lo fantástico.

Dejando un poco de lado -en la medida de lo posible- los elementos que tienden a confundir y hacer difusa la idea de fantástico que tiene Vax, es factible rescatar la referencia que hace el autor a la amenaza, al quiebre, a la irrupción que traería consigo lo fantástico; aspectos que conducen al terreno de lo inexplicable, lo que de alguna manera se relacionan -como se irá viendo hacia adelante- con las propuestas de la mayoría de los autores que se ocupan de lo fantástico.

Es el caso de Roger Caillois, quien también alude a una “irrupción insólita”, a un quiebre, incluso de un escándalo, una rajadura “casi insoportable en el mundo real”<sup>2</sup>. Esto, eso sí, lo hace centrándose específicamente en el terreno de la literatura; sin embargo, también se basa en cotejos. En este caso, acude a dos géneros próximos: el cuento de hadas y la ciencia-ficción; géneros entre los que, junto con el fantástico propiamente tal, resulta necesario determinar diferencias en la manera cómo se presenta lo sobrenatural.

Señala que el cuento de hadas presenta una línea constante entre el espacio, los personajes y los hechos, es decir, el mundo representado, en su totalidad, es sobrenatural. Todo funciona bajo los dominios de la magia, del encantamiento: los personajes (y el lector) no se cuestionan los hechos que se van presentando, por lo tanto no se produce

---

<sup>2</sup> CAILLOIS, Roger: “Del cuento de hadas a la ciencia-ficción”. En su: *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)* Barcelona, Edhasa, 1970. p. 10.

ningún quiebre. Sin embargo, puede darse la producción del efecto fantástico de miedo o terror, pero sin implicar esto ninguna alteración (fractura), debido a que el lector está conciente de las posibilidades que implica el género, o sea, quien lee, estaría “advertido” con anticipación de los giros que pudiera tener un cuento de este tipo.

Por su parte, lo fantástico, se vale de la solidez del mundo real, pero precisamente para destruirlo, puesto que implica una rajadura. De esta manera, el cuento fantástico se conformaría por una interrupción provocada por cualquier cosa que escape a certezas, es decir, todo aquello que se presente de forma ambigua.

Para Caillois, el lector cumple un rol fundamental, pues, al hacer mención al efecto fantástico, indica que éste tiene la posibilidad, o más bien, la responsabilidad, de elegir (negar o afirmar) frente a la presencia de lo sobrenatural, de este modo, el efecto fantástico radicaría en la ambigüedad que trae consigo dicha elección.

Es precisamente esta participación del lector, fundamental para Caillois a la hora de referirse a la ciencia-ficción, pues señala que este género presenta características pertenecientes a lo fantástico, pero no sería lo fantástico puro, debido a que no se produciría un nexo directo entre la obra y el lector.

Sin perjuicio de, por ejemplo, las transgresiones a las dimensiones espacio-temporales y de lo amenazante que puede llegar a ser para el hombre la ciencia (ambos procedimientos presentes muy a menudo en la ciencia-ficción), Caillois realiza una distinción entre todo aquello y lo fantástico, por los condicionamientos temáticos; distinción que radicaría en gran medida –si no en toda- en una cuestión epocal. En este mismo sentido se plantea que, desde lo sobrenatural, se estaría sistematizando la problemática genérica en relación a la historia, es decir, las disposiciones, o el modo en que están configuradas las distintas épocas, estaría estrechamente vinculado con los modos en que se presenta lo sobrenatural en la literatura.

Siguiendo esta lógica, se puede llegar a señalar que en el momento en que se ubica el cuento de hadas, el modo de representar lo sobrenatural, no provocaría conmoción en el lector; éste lo aceptaría, pues lo sobrenatural se entendería como una posibilidad dentro del contexto (imaginario) epocal. En relación a lo fantástico, Caillois plantea como aspecto importante la convivencia y/o controversia que se presenta (siglo XIX) entre la razón y el

romanticismo, entre el positivismo y el idealismo. Sería precisamente esta tensión lo que haría posible lo fantástico: tanto una mirada –lectura- racional, como una romántica (más abierta a lo maravilloso) no darían solución, no tendrían respuesta para una aparición.

Por su parte, la ciencia-ficción, se encontraría determinada por el conflicto entre la tradición y el progreso, y sus respectivas lecturas.

Ahora bien, esta sistematización que realiza Caillois de los géneros históricos, está dada por una mirada sociológica superficial del centro de los conflictos (contexto histórico) en que se basan sus propuestas. De todas formas, es factible llegar a plantear que el cuento fantástico corresponde a la época moderna, mientras que el cuento de hadas se ubicaría en el momento anterior (premoderno) y la ciencia-ficción en el posterior, estaría sucediéndolo (se encontraría en las cercanías de lo posmoderno). Así, lo sobrenatural es transversal al devenir histórico, con la salvedad que hay un momento en que se lo acepta, otro en que se pone en duda y otro en el que en cierta medida se niega. Momentos a los que respectivamente corresponden: el cuento de hadas, lo fantástico y la ciencia-ficción.

También relacionada con el transcurso del tiempo (épocas), es la manera en que para H. P. Lovecraft<sup>3</sup> se plantea lo fantástico. Para este autor, el romanticismo es el momento en que con mayor fuerza se desarrolla la literatura fantástica. Señala que se integra y desarrolla lo fantástico en la literatura, principalmente en autores ingleses y alemanes. De igual manera que los teóricos anteriormente revisados, Lovecraft vincula lo sobrenatural con lo fantástico e indica que los elementos sobrenaturales que se manifestaron en el romanticismo, en un principio, lo hicieron en la poesía, luego de lo cual se trasladarían a la narrativa.

Como central en el ámbito de lo fantástico propiamente tal, Lovecraft considera el rol que desempeña la atmósfera que genera la obra, la que estaría por sobre la historia y el argumento en el proceso de lectura. Es justamente la atmósfera lo que debería conducir al lector a lo desconocido, lo que provocaría el terror, un nivel emocional superior que proviene del miedo (a lo desconocido), sentimiento que experimenta el hombre desde el comienzo de su existencia y de donde provendría el cuento fantástico. De otro modo, el

---

<sup>3</sup> LOVECRAFT, H. P.: *El horror sobrenatural en la literatura*. [en línea] <http://www.elaleph.com> [consulta 15 de junio 2006].



cuento fantástico es la expresión de un sentimiento y por este motivo es que en el verdadero cuento fantástico debe primar la atmósfera. Así es como se plantea la llamada “Estética del horror cósmico” que señala Lovecraft, en la que cumple un papel fundamental lo misterioso del universo.

Siguiendo la línea de “la estética” planteada por el autor, serían pocos los lectores que pudieran acceder a una narración de sucesos fantásticos, pues para esto, es decir, para lograr acceder a los misterios del universo, es precisa una sensibilidad especial, la que no es requerida para la narración de acciones cotidianas, pues en este caso existiría un vínculo más próximo entre el lector y lo que se representa.

En este mismo sentido, Lovecraft considera como impedimento para llegar a – experimentar- lo fantástico, el excesivo realismo y racionalismo, pues estas tendencias condicionarían al lector, lo que truncaría la posibilidad de sentir el horror cósmico, que como ya se mencionó, es la pieza clave de lo fantástico.

De alguna manera en el otro extremo, pero que de todas formas provocarían un alejamiento de lo fantástico, se encuentran –ya en el siglo XX- los autores vinculados al ocultismo y a los sucesos paranormales, pues estos consideran lo sobrenatural como algo cotidiano, postura que va en desmedro de la generación de una atmósfera adecuada.

De este modo, lo que otorga definitivamente la condición de lo fantástico para Lovecraft, es el terror generado en el lector, lo que se produciría con el surgimiento de lo sobrenatural, surgimiento que se encuentra determinado por la atmósfera del relato, la que podría llegar a cubrir hasta las situaciones más cotidianas.

Por su parte el planteamiento teórico de Tobin Siebers<sup>4</sup> en torno a lo fantástico es bastante concentrado. Así, plantea lo fantástico como una dialéctica entre dos ideologías o pensamientos en pugna, desde fines del romanticismo (principios S XIX) y sin culminación aparente (al menos en su escritura). De esta manera, su discurso se focaliza en la noción de superstición: "*superstitio* significaba quedarse paralizado de temor ante una persona u objeto. En pocas palabras, la persona supersticiosa es la que vacila. La existencia de la duda racional presupone así el reconocimiento de una vacilación más fundamental: la duda

---

<sup>4</sup> SIEBERS, Tobin: *Lo fantástico romántico*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

supersticiosa de la humanidad del otro."<sup>5</sup>. Dicha noción, es el eje histórico y de contacto entre dos visiones de mundo, dos sensibilidades: la racionalista positiva y el irracionalista pensamiento mágico. De una parte estaba la ilustración y del otro lado el espíritu romántico poético. Mientras uno busca la comprobación objetiva, el vigor científico y el progreso sin límites, el otro regresa sobre la tradición la causalidad metafísica, lo oscuro y misterioso que está oculto y que es la verdad por revelarse de este mundo. Para esto, Siebers toma las figuras de Voltaire y Nodier, para relacionar el pensamiento racional y mágico, respectivamente. En estas dos imágenes se cifra el conflicto entre el escepticismo total y la fe absoluta, categorías que, -como se verá luego-, por ser extraliterarias, son ignoradas por Todorov. Por consiguiente, lo fantástico surgiría como género histórico, del conflicto entre dos formas de pensamiento, dos imaginarios, dos visiones acerca de la superstición, noción fantasmagórica que sería la vacilación entre estas dos realidades para desestabilizar el aparato receptivo estético del lector. En ese sentido, los personajes fantásticos deambularían como seres al margen de lo natural, al ser relegados a un limbo entre las verdades racionales e irracionales. Lo fantástico existió en el siglo XIX a raíz del progreso violento racionalista y la resistencia pacífica romántica. Ambas pulsiones, contrarias al principio, comenzaron a contaminarse la una con la otra, hasta consolidar la mistificación del discurso racionalista al punto de ser alzado como un Dios real y vaciar del vitalismo popular, tradicional y antiguo que tenía lo romántico, al punto de ser convertido en sus postrimerías en un puro arte por el arte, tomando la frialdad del terror acaecido en el primer impulso racionalista ilustrado. Así, además de una visión de géneros que se superan y que se relevan en el tiempo (Callois), una inmersión en la estructura del relato fantástico (Todorov), existe una raíz histórico-antropológica que determina la aparición de una cierta forma de representar lo sobrenatural en la literatura, ésta es, la del conflicto racional mágico de la intelectualidad ilustrada (político-filosófica) y romántica (poética-filosófica).

Profundizando, la desaparición de la fe en lo sobrenatural y, por tanto, la desaparición de un lector vacilante frente a un razonamiento de explicación o fe, se vio mermada pero no disuelta en el paso al siglo XX. Aun más, las vanguardias, como estandartes de un nuevo espíritu romántico descentrador sobrenatural, trajeron dudas, así como también nuevas formas de representar lo desconocido. Ahora bien, tales formas

---

<sup>5</sup> SIEBERS, Tobin: Op. Cit. p. 41.

difirieron de las del S XIX al plantearse no desde el espanto o la sorpresa, sino que del shock, experiencia que iría más que a una querrela de lecturas, a una destrucción de la establecida afectación cultural europea. Más que poner en disputa dos verdades, lo sobrenatural tomó la forma de un arma, nutriéndose de la violencia racionalista, para destruir el discurso artístico precedente. Por eso, la necesidad de revisar la validez de lo fantástico en el siglo XX.

Por su parte, Tzvetan Todorov, en el desarrollo de sus reflexiones sobre lo fantástico<sup>6</sup>, plantea que el cuento fantástico es un espacio donde se muestra una realidad objetiva, la que se sometería a una tensión, a una crisis, producto de un suceso inexplicable que vendría a alterar el normal funcionamiento de ese mundo (realidad). Ante esta situación surgirían dos posibilidades: una maravillosa y otra real. De este modo, el optar por una u otra, ese tiempo de incertidumbre, esa duda, esa vacilación, es lo fantástico.

En cuanto a la estructura de lo fantástico, para Todorov es necesario acudir a lo propiamente literario para poder comprenderla, por lo tanto, la atención debe estar centrada en los planos verbal, sintáctico y semántico.

El primero de los tres, concerniente a la enunciación, dice relación con que ésta debe llevarse a cabo por un narrador representado, protagonista de los hechos. Podrá ser útil también aquel narrador testigo, sin embargo, éste provocaría que la compenetración necesaria entre el lector y los hechos narrados, no sea lo suficientemente estrecha, lo que no permitiría la adecuada correspondencia con la vacilación que experimente el personaje.

De todo esto puede desprenderse que la vacilación en el narrador y en el lector, conducen a lo medular de lo fantástico.

Continuando con el plano verbal, se indica que el tiempo de conjugación requerido por lo fantástico, es el pretérito imperfecto, pues facilita el surgimiento de la duda, debido a que permite una posible continuidad al no constatar (el fin) del hecho indicado por el verbo. Igual de útiles resultan ser los marcadores textuales de duda, pues dejan abierta la posibilidad de que los hechos narrados no hayan sido como se presentan, pues, se relativizan; por lo tanto, hay una apertura hacia el error, un espacio para la vacilación. Este

---

<sup>6</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

mismo rol juegan las comparaciones, la hipérbole y la metáfora, pues darían cuenta de lo imposible de una certeza, debido a que la comparación es el cambio del estatuto de lo referido, mientras la hipérbole y la metáfora leídas literalmente, provocan el cambio de forma ulterior.

El segundo plano mencionado por Todorov, el sintáctico, está relacionado con la extensión del relato, el que debe ser breve, ya que así es posible mantener una intensidad y una atmósfera que genere duda (teoría del cuento de E. A. Poe), pues el cuento fantástico va tras un efecto; además esta brevedad también debe estar dada por la exclusión de cualquier ornamentación que pudiera llegar a dificultar el libre tránsito de la lectura, el que necesariamente debe ser de manera cuidadosa de principio a fin y excluir cualquier tipo de interpretación, para así lograr el efecto. En este sentido, la postura del lector será más bien pasiva.

El tercer y último plano, el semántico (o de interpretación paradigmática), va tras la estructura temática del cuento fantástico, pero no en el sentido de catalogar los temas, ni de realizar una interpretación de carácter psicológica, pues debe apuntar a una estructura temática de lo –estrictamente- fantástico literario, de igual modo que es necesaria una teoría del tema. Así, se sabe que el efecto fantástico es una vacilación en la percepción del personaje, y una vacilación en la interpretación del lector virtual. De esta manera, en el cuento fantástico se cumplirían las funciones paradigmáticas, sintácticas y semánticas. Pragmáticas al producir vacilación; sintácticas al mantener el suspenso y semánticas al describir un universo fantástico

En este mismo sentido, al ser el discurso literario fantástico, punto de encuentro de diversos procedimientos, lecturas y mecanismos, es necesario no caer en el uso de categorías no literarias, además de centrarse en la abstracción, en desmedro de lo meramente sensual. Todo esto en función de intentar determinar el universo fantástico, es decir, en tratar de dar con el lugar de agrupamiento de los variados temas sobrenaturales. Temas que con frecuencia la crítica los concibe de manera generalizada, lo que provoca la estereotipación, es decir, se está etiquetando, se crean arquetipos y no son tomados en cuenta elementos temáticos reales.

Por otro lado, Todorov señala que el género fantástico limita –y muchas veces tiende a confundirse– con otros dos géneros: lo extraño y lo maravilloso. Se estaría en presencia del primero, al surgir una explicación objetiva del fenómeno sobrenatural; mientras que el aceptar lo desconocido, cuando las leyes objetivas de la realidad no dan respuestas, se ingresa a los terrenos de lo maravilloso. Es aquí donde surge una explicación de estos tres géneros a partir de categorías temporales: el pasado implica lo conocido y sería el tiempo de lo extraño; el presente incluye la duda, lo fantástico; mientras que el futuro es lo desconocido, lo maravilloso. A su vez entre lo fantástico puro y los otros dos géneros, está la presencia de otras dos categorías (o subgéneros), la primera es llamada fantástico extraño; aquí se presenta una vacilación en la estructura del relato, pero es tomada como un enigma o problema que finalmente encuentra solución lógica (es el equivalente a lo sobrenatural explicado que hace referencia Caillois). La segunda es lo fantástico maravilloso; en este caso también hay vacilación (en el narrador), pero la realidad objetiva da lugar a la aceptación de las leyes de lo desconocido. De esta manera, lo fantástico puro se dará sólo en la medida en que no existan soluciones.

Así, para que se realice lo fantástico, para Todorov se requieren tres condiciones. La primera de éstas sería que el lector experimente la vacilación; la segunda, consiste en una identificación que se dé entre el lector y el personaje, o sea, la vacilación representada en la obra, mientras que la tercera condición pasa por la interpretación de la obra. No obstante, constituyen efectivamente el género, sólo la primera y la tercera, pues la segunda no necesariamente tiene que darse.

Habiendo realizado el paso por estas teorías, cabe hacer mención a que lo fantástico se sitúa en el enlace de los planos real y maravilloso, también que es central la ruptura del orden del mundo representado, lo que estribaría en tratamiento de lo sobrenatural que se haga en la obra. También, como elemento de gran importancia en lo fantástico, sitúan algunos autores la atmósfera del relato, la que debe mantener un ritmo que facilite el quiebre y permita el surgimiento del horror. Todos estos rasgos, deberían conducir a la duda, la vacilación, que como se pudo ver, en Todorov representa un elemento medular de lo fantástico, más bien, la presencia de esa vacilación es lo que permite lo fantástico.

Similar importancia se le otorga al mundo representado, el que debe ser descrito prolijamente, para así poder alterarlo, fracturarlo.

Con todo este material teórico –el de Tzvetan Todorov principalmente- se pretende adentrar en la novela *Morirás lejos*, la que debe ser leída teniendo en cuenta los rasgos que se señalan como constitutivos de lo fantástico.

En esta vía resulta interesante poner atención –entre otras cosas- en la realidad objetiva que plantea el relato, teniendo en cuenta que éste presenta hechos históricos (la toma del templo de Jerusalén, el ghetto de Varsovia -como los principales), avalados con sus respectivas fechas, ubicaciones geográficas, etc. De esta forma, una vez ya adentrado en estos asuntos, puede ponerse el foco en la presencia de elementos fantásticos (distintos de los expuestos más arriba), relacionados con el tema del doble, lo que pudiera tener cabida en el personaje central de la novela -para lo cual es pertinente revisar con mayor profundidad bibliografía respecto de aquel tema.

También ofrecería una serie de posibilidades sobre diversas lecturas (respecto del personaje central y su real existencia), de las que pudiera optarse por abrazar una en particular o todas las posibles, de manera de poder observar el carácter fantástico que daría esta última opción –al no darse una solución definitiva-.

## **MORIRÁS LEJOS: UNA LECTURA DESDE LO FANTÁSTICO**

### **Sobre la novela.**

Dentro de lo fantástico resulta de gran importancia el rol que juega el lector a la hora de adentrarse en una obra. Tan fundamental es el papel que desempeña quien lee, que Todorov<sup>7</sup> señala como condiciones para que se realice lo fantástico, que el lector experimente la vacilación, además de realizar éste una interpretación de la obra.

Es así como en *Morirás lejos*<sup>8</sup> se requiere de una participación muy activa y atenta del lector. Esto ocurre debido a que “La mayoría de los autores de la actual novela hispanoamericana propone disposiciones narrativas, en sus textos, en las que se incorpora decididamente al receptor (lector) a la labor poética...”<sup>9</sup>.

Al hacer una clasificación generacional, Cedomil Goic en su *Historia de la Novela Hispanoamericana*<sup>10</sup>, sitúa a José Emilio Pacheco, junto a autores como Mario Vargas Llosa (1936) y Severo Sarduy (1937), entre otros, dentro de la llamada Generación de 1972. Esta generación se caracterizaría –entre otras cosas- por la indeterminación de la realidad, lo que provoca movilidad, inestabilidad y sorpresa; indeterminación que se da también en la temporalidad de los relatos, expresada en un discurso narrativo inconexo. Por su parte, los personajes, al igual que las situaciones y los espacios, resultan ser “contradictorios, equívocos y mutantes”<sup>11</sup>, lo que trae consigo la imposibilidad de asir cabalmente los perfiles que se presentan.

Estas características señaladas por Goic, de una u otra forma estarían presentes en *Morirás lejos*, novela que se presenta desde el comienzo como una alternancia de relatos que poco a poco van aunándose hasta acabar por confundirse en uno solo, a pesar que siempre hay señales que cumplen la función de diferenciar uno de otro. De esta manera, es

---

<sup>7</sup> TODOROV, T.: Op. Cit.

<sup>8</sup> PACHECO, José Emilio: *Morirás lejos*. México D.F., Ed. Joaquín Mortiz S.A., 1967.

<sup>9</sup> AGUILERA G., Francisco: “Novelas Hispanoamericanas que se escriben hoy”. En: Godoy Gallardo, Eduardo. *Hora actual de la novela hispánica*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994.

<sup>10</sup> GOIC, Cedomil: *Historia de la Novela Hispanoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

<sup>11</sup> GOIC, Cedomil: Op. Cit. p. 277.

el narrador quien guía al lector por el transcurso de los relatos, es éste quien debe ir relacionando las alternancias, tomando en cuenta diversas claves que se presentan para programar la secuencia del discurso.

La novela comienza dando a conocer que un hombre entreabre una persiana con sus dedos anular e índice y observa a otro que se encuentra sentado en la banca de una plaza leyendo la sección “El aviso oportuno” del diario “El Universal”. Este hombre que observa es identificado con el nombre de *eme*. El narrador señala que quien lee en el parque puede ser un perseguidor. Es de esta manera que se comienza a especular respecto de quién es realmente la persona que se encuentra sentada en una banca de la plaza y que *eme* observa desde una ventana. La primera posibilidad que se plantea –precedida por la letra *a*]- es que aquel hombre sentado pueda ser un obrero que ha quedado cesante y lee esa sección del periódico. Esta primera parte lleva el título de “**Salónica**”.

A continuación, se pasa bruscamente a otro relato, totalmente distante –tanto temporal como temáticamente- del anterior, éste lleva por título “**Diáspora**” y es el relato histórico de la toma del templo de Jerusalén. Este hecho es presentado por Josefo, un hebreo, nacido precisamente en Jerusalén, quien da cuenta de las embestidas que realizan los romanos, encabezados por Tito Flavio, el hijo mayor de Vespasiano, contra el Templo, que es defendido tenazmente por los habitantes de la ciudad. Sin embargo, la resistencia no es por mucho tiempo, pues, finalmente los romanos logran derribarlo y derrotar a los judíos, lo que dio lugar a la diáspora o dispersión de este pueblo por toda la Tierra.

Estos hechos son narrados alternadamente (encabezados por números romanos desde el I hasta el L) con los que llevan por título “**Salónica**”, donde se continúan presentando las hipótesis sobre la verdadera identidad del hombre sentado en el parque leyendo el periódico “El Universal”. Estas conjeturas señalan al hombre como un desempleado (en la letra *a*), luego como un delincuente sexual, un padre que perdió a su hijo, un hombre que espera que pase por el parque su amante, un nostálgico que acude al parque a recordar su infancia, o, también se señala que no hay realmente nadie en el parque y que todo es una alucinación, para luego indicar que se trata de un detective privado. En el siguiente punto (el *h*) se vuelve a señalar que no existe tal persona y además, tampoco hay bancas; en la letra *i*], se llega a decir que ni siquiera *eme* existe, a continuación se señala que no es *eme*, sino que es un error de creer en una leyenda que atribuye poderes de



“supervivencia, hibernación y renacimiento a seres como *eme*”<sup>12</sup>. En la letra *k]* se va más lejos aún: “el parque no existe, la ciudad no existe”<sup>13</sup>, pero en la siguiente letra se invalidan todas las anteriores hipótesis y se señala que las persianas que estaban abiertas, realmente no lo están. Curiosamente la letra *m]* resulta ser la más intrigante, al indicar que sólo algunos datos de los entregados hasta ahora, son auténticos y podrían servir para dar con uno de los muchos posibles desenlaces. Así se llega hasta la letra *q]*, donde se dice que “alguien se divierte imaginando, alguien pasa las horas de espera imaginando”<sup>14</sup>.

De esta manera se da término a la alternancia entre “**Diáspora**” y “**Salónica**”, para pasar a otra entre esta última y “**Grossaktion**”, título que es seguido de distintos testimonios alusivos a los hechos ocurridos en el Ghetto de Varsovia en el año 1940 y cómo éste fue objeto de las embestidas de las tropas nazi hasta ser destruido. Hecho relacionado con la destrucción del templo de Jerusalén, donde nuevamente el objeto de los ataques son los judíos.

Por su parte los relatos precedidos por “**Salónica**” continúan tras la identidad del hombre del parque, a quien se le asigna el apelativo *Alguien*. Luego se llega a decir que el hombre es un dramaturgo que tiene en mente una obra “que podría llamarse por el lugar en que se desarrolla “Salónica””<sup>15</sup> y que tiene como protagonista a un judío que se convirtió para no ser expulsado de España.

Con todos estos datos ya comienzan a tomar forma y a cobrar sentido estos relatos alternados, que en un comienzo no parecían tener mucha relación.

Terminada la alternancia “**Salónica**” – “**Grossaktion**”, comienza otra entre la primera y “**Totenbuch**”, donde ahora las hipótesis apuntan a la identidad de *eme*, para ir aproximando cada vez más éstas con las de la identidad de *Alguien*: De esta manera las historias finalmente se aúnan, lo que lleva a un “**Apéndice**”, donde se da a conocer otros de los desenlaces posibles, agrupados en seis puntos (del 1 al 6), en el último de los cuales se señala que el hombre que estaba en el parque, al llegar el atardecer, se va del lugar tomado del brazo de una mujer.

---

<sup>12</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. p. 31.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. p. 39.

<sup>15</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. p. 48.

La forma en que se encuentra organizado el relato –o los relatos-, encaja muy bien con la tendencia generacional señalada por Goic: “... en una tentativa de ordenación del mundo: la puntualización contable de aspectos o momentos de la realidad, analíticamente identificados y numerados con letras, cifras u otros signos –como los que preceden las distintas secuencias o divisiones: siete en total<sup>16</sup>-; o bien, la enumeración de las causas posibles de un acontecimiento que aúna la pretensión de inteligibilidad con la ambigüedad e indeterminación de lo real.”<sup>17</sup>

En cuanto a la narración en sí, se tiene que los acontecimientos son narrados desde diversas perspectivas, es decir, hay diversos narradores, que en determinados momentos están perfectamente identificados –en la toma del Templo y el Ghetto de Varsovia-, sin embargo, en el resto de los relatos no se tiene real certeza de quién es el que enuncia los hechos, a pesar que es bastante factible que el narrador se sitúe gran parte del tiempo, junto a *Alguien*.

De esta manera, toda la novela se articula de una forma ambigua: las variaciones focales, los saltos temporales, las diversas hipótesis que se van presentando. Todo contribuye al manto de dudas que se va extendiendo sobre la verdadera identidad de *eme* y *Alguien*; fomenta la confusión (con-fusión) que se produce entre la víctima y el victimario, entre el perseguidor y el perseguido: ¿quién es quién?; a ratos, por instantes, deja ver -se cree ver- la real identidad. Así, esta especie de juego permite el ir y venir del perseguidor al perseguido, de la víctima al victimario y viceversa.

Ahora bien, de todas las hipótesis que se presentan a lo largo de la novela respecto de las identidades de *eme* y *Alguien* (relacionadas con el vínculo perseguidor-perseguido), es posible desprender cuatro tentativas soluciones, en donde precisamente estriba este trabajo: 1) ambos personajes existen como piensan; 2) no existe ninguno de los dos; 3) *eme* crea a *Alguien*, es decir, éste es fruto de la imaginación de *eme* torturador, que crea a su perseguidor; 4) *Alguien* crea a *eme* (éste es un personaje de la obra de teatro “Salónica”, del dramaturgo que está sentado en una banca del parque que *eme* observa por la ventana).

---

<sup>16</sup> Acotación propia.

<sup>17</sup> GOIC, Cedomil: Op. Cit. P. 277.

En el primer caso, es decir, de existir ambos personajes, aunque no quede absolutamente claro quién es quien en cuanto a la relación perseguidor-perseguido, éstos serían tal como se los presenta y se les ve a simple vista: *eme* es un sujeto que, entreabriendo la persiana con sus dedos índice y anular, observa a un hombre que está sentado en la banca de un parque leyendo la sección “El Aviso Oportuno” del periódico “El Universal”, que sería *Alguien*.

A su vez, en el segundo caso, de no existir ninguno de los dos, podrían ser ambos invención de otra persona, tal vez de quien narra toda la historia, es decir, tanto *eme* como *Alguien*, sólo serían personajes inventados que no tendrían existencia real dentro de la novela.

En tanto que la tercera posibilidad, o sea, que *eme* haya creado a *Alguien*, dice relación con que éste es un personaje inventado por *eme* que en algún momento cometió atroces abusos con otras personas (torturador, médico nazi), por lo que estaría escapando de un –su- perseguidor, el que se encontraría muy próximo a atraparlo, pues lo viene siguiendo desde hace algún tiempo y está tan cercano, que se encuentra sentado en el banco de la plaza que *eme* puede ver desde la ventana de la casa en que se oculta.

Por su parte, la cuarta y última opción, propone que *eme* no es más que un personaje de aquel sujeto sentado en la banca leyendo el periódico, que resulta ser un dramaturgo aficionado que pretende escribir “una obra en un acto, no muy ambiciosa ni original, que podría llamarse por el lugar en que se desarrolla “Salónica””<sup>18</sup>, que trata de un judío converso.

Luego de planteadas estas posibilidades –teniendo en cuenta las hipótesis mencionadas en la obra-, se puede señalar que el texto está construido bajo un modelo de un juego enigmático que se da entre alguien que observa y alguien que lee. De esta forma el texto se presenta fragmentado, al igual que las hipótesis. “Su unidad –sería<sup>19</sup>-, la polaridad de las miradas. Su ordenación es la incisión. Las hipótesis siempre sugieren una duda -

---

<sup>18</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. p. 48.

<sup>19</sup> Acotación propia.

¿vacilación?<sup>20</sup> - y el intento por descifrar el enigma exige la presencia de un perseguidor...<sup>21</sup>.

De esta manera, al tener en cuenta todos estos alcances, podría ya llegar a intentar ver lo fantástico de la novela. Se mencionó al comienzo el rol que desempeña el lector en el desarrollo de lo fantástico, pues bien, para poder probar las hipótesis –o la hipótesis-, es fundamental la participación de éste. Y precisamente en esta vía resolutiva es que las hipótesis planteadas se muestran como el espacio de duda por parte de quien lee la novela. En este sentido, el plantearse hipótesis, o posibles soluciones al conflicto que representa la identidad y, más aún, existencia de *eme* y *Alguien*, estaría dando cabida a la vacilación que plantea Todorov como medular de lo fantástico. En cierto modo, esta vacilación, sería constante a lo largo de la obra, salvo algunos pasajes en que es posible –crear en- una certeza.

Así, al parecer, se estaría produciendo la vacilación en los tres niveles planteados por Todorov, es decir, en el lector, los personajes (y la identificación que alcanza al lector) y, al plantearse las cuatro posibilidades mencionadas anteriormente, se daría en la interpretación de la obra, pues éstas van en directa relación con la búsqueda de una explicación ante la duda o vacilación que provoca la novela. En este sentido, el optar por una de las cuatro posibilidades, determinaría el hecho que la obra pueda ser o no fantástica, o bien ver si es posible utilizar alguna de las categorías que ofrece Todorov (Maravilloso, Extraño) o una de las subcategorías que el mismo autor menciona (lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso). Por el contrario, si se opta por aceptar las cuatro posibilidades a la vez, se estaría en presencia de lo fantástico.

### **Rasgos Fantásticos: La Vacilación, La Duda, El Doble, El Gólem.**

Para los efectos de esta investigación, se considera como fundamental determinar en la novela *Morirás Lejos* –si esto es efectivamente posible- la identidad o existencia de los personajes *eme* y *Alguien*. Pues bien, teniendo en cuenta las hipótesis señaladas anteriormente respecto de este problema, es posible considerar que la primera de aquéllas,

---

<sup>20</sup> Acotación propia.

<sup>21</sup> GLANTZ, Margo: “*Morirás lejos* de José Emilio Pacheco”. En: GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo III. Barcelona. Editorial Crítica, c1988-1990.

la que postula la existencia de ambos personajes aunque no quede absolutamente claro quién es quien en cuanto a la relación perseguidor-perseguido, es decir, éstos serían tal como se los presenta y se les ve a simple vista; junto con las dos últimas planteadas, es decir, la número 3: *eme* crea a *Alguien*, o sea, éste es fruto de la imaginación de *eme* torturador, que crea a su perseguidor; y la número 4: *Alguien* crea a *eme* (éste es un personaje de la obra de teatro “Salónica”, del dramaturgo que está sentado en una banca del parque que *eme* observa por la ventana); son tentativas que conducen en cierta medida a un tema recurrente en la literatura fantástica: el del doble. Esto, debido a que dentro de estas posibilidades hay lugar a que *eme* y *Alguien* sean la misma persona.

En esta vía, Todorov<sup>22</sup> hace referencia a los temas del Yo y a los temas del Tú y es en los del Yo donde tendría cabida el motivo del doble, que según el autor, es muy recurrente en la literatura fantástica, pues en los terrenos de ésta es muy frecuente la disolución de la estructura del Yo, lo que pone en evidencia la fragilidad de los límites entre el espíritu y la materia<sup>23</sup>. Esto sería uno de los aspectos que le otorgue el dinamismo al sistema de la estructura del relato fantástico.

Ahora bien, el mismo Todorov señala que el discurso literario fantástico es un punto de convergencia de lecturas, mecanismos, procedimientos y verdades, por lo que resulta de vital importancia centrarse en el uso de categorías estrictamente literarias, además de poner énfasis en la abstracción, en desmedro de lo sensual. Esto es muy relevante a la hora de adentrarse en el análisis de la novela objeto de este trabajo –y cualquier texto que se considere fantástico-.

Por otra parte, también es necesario poner atención en la tendencia a generalizar los temas, pues un mismo tema puede presentar múltiples variantes, así, se tendrá precaución de no caer en este error al tratar en esta ocasión el tema del doble, debido a que no necesariamente existe -para este caso- un doble arquetípico.

De la misma manera que el tema del doble como tal, ha ido variando desde su uso, que inicialmente se encontraba ligado a la comedia -en la representación de personajes iguales que generaran situaciones confusas-, para, en el Romanticismo, pasar a tener un

---

<sup>22</sup> TODOROV, T.: Op. Cit.

<sup>23</sup> RODERO, Jesús. “Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, 190. (Enero-Marzo 2000).

papel más complejo que diera lugar al suspenso; es que existen variantes dentro del mismo tema.

De este modo, y a partir de ese período es que el tema del doble se presenta con muchísimos matices a lo largo de la literatura –fantástica-.

Uno de los numerosos ejemplos relacionados con este asunto es el cuento “Doblaje” (1958)<sup>24</sup>, del autor peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994). Este relato trata de un pintor que vive en Londres aficionado a lo esotérico y que se encuentra obsesionado desde hace tiempo con la idea del doble, pero se intriga todavía más cuando una vez lee en un libro de esoterismo, que todos en el mundo poseen un doble, pero que éste se encuentra en las antípodas y resulta muy difícil encontrarlo, debido a que siempre realiza el movimiento contrario. Aún sabiendo esto, el protagonista viaja a las antípodas –en este caso Sydney- y hace todo lo posible por dar con su doble, hasta que, luego de pensar que era imposible, se da cuenta que efectivamente es real lo que afirmaba el libro, es decir, todo lo que realizó, lo llevó a comprobar la existencia de su doble.

Este cuento posee la mayoría de los requisitos que Todorov considera necesarios para la constitución de lo fantástico, como por ejemplo, la presencia de un narrador personaje (narrador en primera persona) que facilita la compenetración del lector con el relato, para de esta manera dar cabida a la duda, la vacilación. Sin embargo, en este relato, precisamente “la oscilación (vacilación)<sup>25</sup> o duda –de la que habla Todorov-<sup>26</sup> en la interpretación de los hechos se despeja para dar paso a una problematización de la realidad a través no ya de la duda, sino de la irrupción de lo inverosímil en la realidad cotidiana”<sup>27</sup>. Esta afirmación se abre paso con lo señalado por Todorov, respecto de que lo que él mismo plantea relativo a lo fantástico, se ajusta más adecuadamente a la literatura del siglo XIX, pues “la mayor parte de la literatura fantástica contemporánea no se caracteriza por la oposición de rasgos en que ha insistido a lo largo de su trabajo: duda/disipación de la duda, y admite que esta literatura neofantástica presenta lo sobrenatural integrado en la realidad como una forma de recusación del orden natural y lógico de lo real cotidiano”<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> RIBEYRO, Julio Ramón: “Doblaje”. En: HAHN, Oscar: *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*. Santiago, Ed. Universitaria, 1990. pp. 317-322.

<sup>25</sup> Acotación propia.

<sup>26</sup> Comentario propio.

<sup>27</sup> RODERO, Jesús: Op. Cit. pp. 76-77.

<sup>28</sup> RODERO, Jesús: Op. Cit. p. 74.

Más allá de toda la problemática que pudiera traer esto último, interesa en lo inmediato, centrarse en el tema del doble.

Se señalaba que en “Doblaje” el protagonista finalmente consigue comprobar que existe su doble y que efectivamente, como indicaba el tratado, vivía en las antípodas y realizó el movimiento contrario. Pues bien, el doble que se presenta aquí, es idéntico, pero es más que un doble físico, pues realiza los mismos actos y se encuentra sometido al mismo destino. Esto se observa en el desarrollo del relato, donde cada desconcierto que va sufriendo el personaje, cobra sentido hacia el final, cuando, una vez de vuelta en Londres, recibe un recado: había olvidado unas cosas en un club la noche anterior, lo cual era imposible, pues, en ese momento él se encontraba en el avión de regreso a Inglaterra. Así, después de un natural estremecimiento, termina por aceptar que su doble había realizado el movimiento contrario.

De esta manera se ve una variante de este tema: el doble se presenta como otro ser aparte, que, como lo señalaba el tratado, se encontraba en las antípodas, y realizó el movimiento inverso, es decir, ambos existen y funcionan paralelamente.

Otros casos de este tema se dan más por el lado psicológico, es decir, los personajes presentan una doble personalidad y a diferencia del ejemplo recién citado, estas variantes no tienen la capacidad de ser un “otro” completamente, es decir, es sólo un cuerpo, que alberga dos personalidades diferentes.

Por otra parte, está la figura del gólem, que según Scholem<sup>29</sup>, etimológicamente significa deforme y tiene las características de ser una entidad sin un estadio superior de alma, que no puede hablar, está hecho de arcilla, crece infinitamente y está delimitado por una inscripción en su frente. Es este último el rasgo más importante, ya que para crear un gólem (que habitualmente era con fines domésticos) había que estudiar el “Sefer Yezirah” o libro de la creación, que explica la formación del mundo desde las 22 letras del alfabeto y las diez esferas de emanación divina (sefirot). Luego de su estudio, se podía emular el proceso de la creación de un ser, mediante la nominación, que según la versión de la leyenda, variaba entre el secreto nombre de Dios y una serie de derivaciones del alfabeto hebreo. Al cabo, el gólem, era coronado con la escritura de la palabra *Emeth* (verdad,

---

<sup>29</sup> SCHOLEM, Gershom: “La idea del gólem en sus relaciones telúricas y mágicas”. En su: *La cábala y su simbolismo*. México, Ed. Siglo XXI, 1992.

aludiendo al nombre divino) en su frente. Entonces, ante el desmesurado crecimiento de la criatura, el rabino debía borrar la primera letra de su frente, para dejar la palabra *Meth* (muerto). Habría que agregar que este ser artificial es creado a imagen y semejanza de quien lo crea o de la de otros seres naturales. Sin embargo, para entender mejor algunas variantes, es necesario tener presente que “los conceptos de imagen y semejanza no comprenden, necesariamente, similitudes externas, de fisonomía, sino, a veces, de facultades”<sup>30</sup>. Sin perjuicio de esto último, Adán y por consiguiente, El Hombre, resultarían ser un gólem de Dios, quien lo anima con un soplo. En este sentido el gólem también aparece en la mayoría de textos que hacen referencia al origen del Hombre, aquí este ser es creado por uno o más dioses, es un motivo “mítico etiológico”, mientras que en el ámbito de la literatura, quien crea, es un dios o un hombre dotado de ciertos poderes<sup>31</sup>.

El caso más representativo en este último campo, es la novela que lleva por título precisamente *El gólem*<sup>32</sup>, del año 1915, de Gustav Meyrnik (1869-1932). La novela es el relato de un restaurador de joyas que por error ha visto llegar a sus manos un sombrero. Este hombre sueña una noche con la vida de otro hombre, junto con esto, el joyero sufre una pérdida de la memoria. Finalmente, el desenlace de la novela lleva a que el hombre con que soñaba el personaje resulta ser él mismo.

Una variante más del gólem -que tiene como referencia la novela recién mencionada-, se encontraría en el cuento “Las ruinas circulares”<sup>33</sup> de Jorge Luis Borges, donde el creador es un hombre que posee ciertos poderes y que da vida al ser por medio de invocaciones divinas –mismo procedimiento de la novela de Meyrnik- y la intervención del Fuego como divinidad. En este relato, al igual que en su poema “El gólem”, Borges se refiere al nuevo ser como simulacro, que significa fantasma, y por otro lado le otorga un sentido peyorativo, en tanto significa copia deficiente<sup>34</sup>.

Estas variaciones del tema o motivo del doble –entre muchas otras-, van en relación con lo que hace referencia Todorov de los denominados temas del Yo y del Tú, que en parte ya se ha mencionado. Ambos temas se encuentran vinculados con el aspecto

---

<sup>30</sup> HAHN, Oscar. “El motivo del gólem en “Las ruinas circulares” de J. L. Borges”. *Revista Chilena de Literatura*. 4 (Otoño 1971).

<sup>31</sup> HAHN, Oscar: Op. Cit.

<sup>32</sup> MEYRINK, Gustav: *El gólem*. Barcelona, Edicomunicación S.A., 1999.

<sup>33</sup> BORGES, Jorge Luis: “Las ruinas circulares.” *En su: Ficciones*. Madrid, Planeta, 2000.

<sup>34</sup> HAHN, Oscar: Op. Cit.



semántico. En este sentido, “□□□‘los temas del yo’ recalcan un tema fundamental: la vista. Podrían ser considerados ‘temas de la mirada’, implican una posición pasiva. Por su parte ‘los temas del tú’ tratan la relación del hombre con su deseo y por eso mismo con su inconsciente, el hombre participa de una relación dinámica con otros hombres, no es un observador aislado.<sup>35</sup> . En ambos caso hay lugar a lo señalado por Margo Glantz<sup>36</sup> en relación a que *Morirás lejos*, como todas las novelas, es una novela de miradas, pero con un discurso intertextual que anuncia su modo de producción, el que se articula a base de juego, enigma y adivinanza, siempre desde la mirada: “Falta aún mencionar este problema: ¿desde los ojos de quién mira el pintor el paisaje del cuadro? ¿con qué derecho se atreve a pintar algo que jamás observó? (...) ¿Quién nos cuenta esta historia del acoso de eme?”<sup>37</sup>.

Con todos estos referentes sobre el tema, cabe ahora adentrarse en *Morirás lejos*, donde el desarrollo de la novela abre la posibilidad a –y concretamente presenta- una multiplicidad de posibilidades o hipótesis, que para estos efectos se han reducido a las cuatro expuestas más atrás.

Poniendo el foco de atención sobre *eme* y *Alguien*, resulta evidente que el desarrollo de la novela se articula sobre la dinámica perseguidor-perseguido. En este sentido cobraría fuerza la idea de la presencia del tema del doble, en la medida que quien se siente perseguido (*eme*), puede llegar a tal extremo, de manera de convertirse en su propio perseguidor y adquirir éste vida propia –aparte- (*Alguien*), tal como se postula en la tercera hipótesis. Específicamente, puede postularse que en este caso se trataría de un gólem, en la medida que no se hace referencia a una similitud física entre *eme* y *Alguien*, sin embargo es factible postular que ambos personajes poseen facultades similares, más exactamente, comportamientos similares. En este sentido es evidente, que tanto *eme* como *Alguien*, llegan a mostrar grandes similitudes, en tanto entra en juego la dinámica perseguidor-perseguido. Los dos en un momento acosan y son acosados, especulan, se sienten observados y reaccionan de manera parecida. Es evidente que el gólem creado a partir de uno de ellos, heredó sus rasgos. El creador lo dotó de características cercanas a él: en algún momento quien ahora se siente perseguido, fue perseguidor, de cierto modo es posible señalar que resultaría una suerte de doble opuesto.

---

<sup>35</sup> TRANCÓN, Monserrat: Teorías de “lo fantástico”. *Lucanor*, (Pamplona) 14 (1997).

<sup>36</sup> GLANTZ, Margo: Op. Cit. p. 527.

<sup>37</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. p. 101.

De la misma manera (apertura de posibilidades para un posible desenlace) podría darse el caso que ambos existen (hipótesis 1), pero no hay real certeza de quién es perseguido por quién: “...el hombre sentado en la banca del parque ¿es un perseguidor?”<sup>38</sup>. Sólo se logra saber lo que el narrador refiere, es decir, sólo lo que el narrador alcanza con su mirada -¿o sólo lo que quiere que vea el lector?-. De todos modos la mirada, que en un primer momento es bastante limitada, da cuenta solamente en parte de esta -posible-persecución. Es gradualmente que se va ampliando: a medida que avanzan los relatos, se va extendiendo la mirada y se expanden a su vez las posibilidades relativas a la persecución (con respecto a la relación perseguidor-perseguido), para hacia el final, dejar más de una posibilidad abierta. Aún así, esta persecución llega a adquirir ribetes de obsesión, a tal punto que *eme* y *Alguien* –según la mirada que muestra el narrador- desearían saber imperiosamente quién es respectivamente quién. Y es precisamente en estas conjeturas que surge un vínculo especular entre la oposición de víctima y victimario, pasan a formar parte de una operación que incluye también una multiplicidad de sujetos, es decir, habría un juego de espejos, donde pasan a un estado de difusión las verdaderas identidades; no se logra determinar quién se mira en el espejo y quién es el reflejo que se proyecta. Por momentos (la mayor parte del tiempo) parece que *eme* es quien se está mirando y que su imagen proyectada le resulta desconocida –pero a la vez familiar- y poco confiable, lo que le llega a provocar gran inquietud y temor (¿horror?). En un comienzo es *eme* el que se muestra intrigado por la presencia de *Alguien* y sobre la identidad de éste. Por su parte, *Alguien* también podría ser el que se mira, pero tampoco logra asir totalmente la proyección.

He ahí el problema de miradas, no es posible ni para los personajes, ni para el lector, lograr ver cabalmente lo que ocurre. Resulta ser una visión bastante mezquina la que se ofrece, un panorama muy reducido, que sin embargo, pretende abarcar mucho, demasiado tal vez. Justamente esta especie de juego es lo que produce todas las especulaciones que crean la confusión y siembran la incertidumbre a lo largo de todo el relato.

Es así como desde un comienzo se aprecia que a *eme* lo inquieta enormemente la identidad del sujeto que se encuentra sentado en la banca del parque leyendo el periódico “El Universal”; esa multiplicidad de hipótesis respecto de este problema que se plantean a

---

<sup>38</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. p. 10.

lo largo del relato, develan una desesperación –obligadamente- contenida. Quien observa desde la ventana, se encuentra en una lucha, lucha que cobra bastante sentido si se sostiene que “el doble es el rival de su prototipo en todas y cada una de las cosas”<sup>39</sup>. De aquí surge la pregunta: ¿con quién lucha *eme*?. Será que lucha con su propio reflejo o conciencia que lo acosa y no lo deja en paz, producto de su oscuro pasado -desempeño como torturador y médico en los campos de concentración-. Esto parece tener bastante asidero si se toman en cuenta los relatos que refieren a *eme* como a un prófugo: “Usted no sabe lo que significa que un individuo toque el timbre para ofrecer macetas o detergentes o entre a revisar el medidor de la luz. Usted no sabe qué palpitaciones al escuchar la campanilla del teléfono (antes que decidiera suprimirlo)”<sup>40</sup>. “Dormir mediodormir toda la noche inquieta para luego despertarse y hojear el periódico en busca de noticias sobre el pausado renacer de su causa”<sup>41</sup>. Tal vez lucha consigo mismo, con su creación -un gólem- que ya está creciendo desmedidamente, por lo que resultaría necesario realizar la incisión de la letra para darle fin a su vida y quizá terminar con todo el macabro juego de posibilidades.

Precisamente es la fuga lo que hace que *eme* se oculte y vea a todo el mundo como su posible perseguidor, que el hombre sentado en el banco del parque le produzca esa sensación de vulnerabilidad, que desde su ventana acose y persiga al sujeto del parque, que se supone lo acosa y persigue a él, que mire y mire, pero que no sea capaz de reconocer(se).

Así las cosas, la posibilidad de la presencia del tema del doble en la novela cobra bastante más fuerza, más aun si se suma a las múltiples hipótesis que se exponen, multiplicidad que no hace otra cosa que confirmar y realzar aquel juego especular que se da a lo largo de prácticamente toda la novela, pues esa pluralidad de posibilidades, es también una pluralidad de imágenes, donde se incluye, claro está, la(s) imagen(es) de los protagonistas. Cuestión que facilitaría la entrada al universo fantástico, en la medida que no se logra conseguir ninguna certeza.

---

<sup>39</sup> RANK, Otto: *El doble*. Buenos Aires, Orión, 1976.

<sup>40</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. p. 86.

<sup>41</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. p. 119.

## OTROS ASPECTOS DE LA TEORÍA

Se hizo mención a que la teoría de Todorov no se ajustaba cabalmente a la literatura del siglo XX, pues bien, aún así, en ciertos aspectos es posible llegar a ver semejanzas en cuanto a la construcción, que llaman bastante la atención. Es el caso del plano verbal mencionado por Todorov, en lo que respecta a la comprensión de la estructura de lo fantástico. En este punto se hace mención a que la enunciación del relato fantástico, deberá hacerla un narrador representado, asunto que no se da en el caso de esta novela, pues se observa la mayor parte del relato un narrador extradiegético, pero, contrariamente a lo que señala Todorov, aún así se logra acceder a la vacilación del personaje. Por su parte, la conjugación (que según Todorov preferentemente debía ser el pretérito imperfecto), tampoco se observa mayormente en el transcurso de la novela, en oposición al tiempo presente que es el que domina el relato. Sin embargo, en otro de los puntos que integran este plano, el de los marcadores textuales de duda (*tal vez, quizá*) como huella de la indecisión y la posibilidad de error en la percepción y la experiencia, se produce un hecho bastante interesante. Si bien es cierto que no se hace un uso muy frecuente de éstos, las mismas hipótesis planteadas respecto de la identidad de los personajes, contribuyen en una medida no poco escueta a la posibilidad de error y a la duda. Estas mismas se encargan de decir para luego contradecir. Así, después de otorgarle una larga lista de posibles identidades al hombre que se encuentra sentado en el parque, se pasa a decir de un golpe: “No hay bancas ni chopos: desaparecieron años atrás, cuando el parque fue reformado”<sup>42</sup>. Y en la siguiente se golpea aún más fuerte: “No hay nadie tras la ventana. Eme, efectivamente, murió hace más de veinte años”<sup>43</sup>. De esta manera, en lugar de los marcadores textuales de duda, con una “labor” mucho más efectiva, se insertan estas hipótesis que llegan al punto en que después de la especulación respecto de la identidad del hombre sentado en la banca del parque leyendo el periódico (letra g), una nueva hipótesis sólo surge para desechar la anterior y no hacer otra cosa más que opacar cualquier atisbo de solución que pudieran otorgar las mismas: “El pozo no existe, el parque no existe, la ciudad

---

<sup>42</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. P. 29.

<sup>43</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. P. 30.

no existe”<sup>44</sup> y a continuación se indica: “Todas las anteriores hipótesis son falsas. El olor a vinagre flota en el parque. El pozo en forma de torre, el chopo ahíto de inscripciones, poblado de gusanos, existen: cualquiera puede verlos: en cambio las persianas de la casa 1939 no están entreabiertas”<sup>45</sup>. Como se ve (¿cómo se ve?), este ir y venir de una posibilidad a otra totalmente opuesta, esta alternancia; marca el juego, es el juego que esparce la posibilidad de error en la percepción, la mirada se mueve, se amplía y reduce, por eso todo se receptiona (se ve) de una manera poco clara, confusa. La duda aumenta a medida que avanzan las especulaciones, la relación entre estas dos es inversamente proporcional. Cuando se creía por fin comenzar a adentrarse en un terreno de certezas, sólo se consigue vacilar frente a lo que se va presentando. Quien narra parece divertirse con la entrega de esta información tan contradictoria y poco clara, a ratos entrega sólo para inmediatamente quitar, luego da algunas pistas que no son tan tajantes ni absolutas: “Hay sólo algunos datos auténticos y que pueden ser utilizables a fin de precipitar uno entre los mil virtuales desenlaces”<sup>46</sup>, y nuevamente se desdice: “cuanto aquí se dice es verdadero: no se ha alterado ningún hecho”<sup>47</sup>.

A estas alturas la duda se ha expandido a tal nivel, que no llama mayormente la atención cuando se indica que todo lo que se ha dicho hasta el momento no es más que un ejercicio lleno de referencias literarias, que continuarlo, es perder el tiempo, ni menos en cuanto se indica que alguien se está divirtiendo imaginando todo lo que se dice.

Aún así, cuando ya se cree que es posible captar una cierta lógica en las alternancias –lógica que reduciría la duda-, no deja de surgir un nuevo elemento que se encarga de mantener vigente el juego, que en un momento se llega a decir que es una forma que *eme* tiene de pasar las horas y demorar la llegada de su fin “pues sabe que desde antes de Scherezada las ficciones son un medio de postergar la sentencia de muerte”<sup>48</sup>.

Como se ve, son estos los elementos que hacen posible el arribo de la vacilación en el relato, aunque si bien es cierto que no son exactamente los que indica Todorov, cumplen una función bastante similar.

---

<sup>44</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. P. 31.

<sup>45</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. P. 32.

<sup>46</sup> *Ibíd.*

<sup>47</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. P. 35.

<sup>48</sup> PACHECO, José E.: Op. Cit. p. 42.

Básicamente serían estos los elementos que permitan una aproximación fantástica a la novela. Contribuye de manera principal, eso sí, el surgimiento de la duda, lo que descansa en la postulación de las hipótesis, elaboradas en función de un intento por comprobar alguna; sin embargo, la imposibilidad de realizar esto, es lo que lleva, junto con la detección del tema del doble en la novela, a postular que ésta permite perfectamente una lectura desde lo fantástico.

## CONCLUSIÓN

Luego de la aplicación a la novela *Morirás lejos* de la teoría sobre lo fantástico propuesta por Todorov, se ha podido comprobar que, más allá de aquella lectura que salta a la vista, a saber: esa que dice relación con el tema de los judíos y su eterna persecución a lo largo de los siglos, que trajo como consecuencia la diáspora o dispersión de este pueblo por toda la faz de la tierra, y que resulta aplicable por consiguiente a toda la humanidad por vía hereditaria; no resulta distante de un sentido lógico por sobre esta lectura –o bajo ella quizá-, proponer una que dé cabida a una interpretación de carácter fantástico.

Partiendo por los niveles de interpretación señalados por Todorov, se tiene que aquel relativo a los temas, denominado Semántico, no se pudo comprobar cabalmente la presencia del motivo del doble, pues, esa posibilidad sólo se conjeturaba como una de las cuatro propuestas como hipótesis, es decir, el tema del doble está presente de manera latente, en la medida que se produzca la inclinación por aquella hipótesis que postulaba que *eme* y *Alguien* son la misma persona, pero que se disocian en el momento en que el que da origen al otro (al doble) se siente acosado por su pasado. En este sentido, la presencia del doble se encuentra supeditada a la elección de la hipótesis correspondiente, es decir, si se lograra determinar claramente la existencia, se estaría desechando el resto de las posibilidades planteadas como resolutivas de la identidad de los personajes *eme* y *Alguien*, pero no iría en desmedro de la lectura que se postuló, es decir, efectivamente la novela contiene elementos constitutivos de lo fantástico.

Considerando esta posibilidad, surge aquella variante del doble mencionada en el desarrollo del trabajo, esa que hacía mención al gólem, en la medida que *eme* da vida a *Alguien*.

En tanto el plano sintáctico, aquel de relación de contigüidad y del enunciado, claramente no se da en el sentido propuesto por Todorov, pues éste señala que el relato fantástico debe regirse por la teoría del cuento de E. A. Poe, quien señala como fundamental la brevedad del relato, aspecto que claramente no se da en el caso de la novela –que sin ser extremadamente larga-, no puede compararse con la extensión de un cuento.

Por su parte el plano Verbal no presenta una constante de los requerimientos postulados por Todorov. En este sentido se observó que el narrador no es –en la mayor parte del relato- el intra y homodiegético o representado (narrador “yo”), que es aquel señalado por el autor teórico como el encargado ideal de la enunciación del relato fantástico en la medida que logra la compenetración del lector virtual con la experiencia del narrador protagonista. En su lugar se ve la mayor parte de la novela a un narrador omnisciente (extra y heterodiegético) que da a conocer los hechos, el que según Todorov, no permite el acceso a la correspondencia con la vacilación del personaje. También se deja ver por momentos en la novela el llamado narrador testigo (intra y heterodiegético), que tampoco facilita en su totalidad el efecto esperado. Aun así este constante cambio de focalización en el relato, permite cierto disloque en la narración, lo que contribuye a la vacilación por parte del lector, pues la alternancia de narradores que se presenta en determinados momentos, no hace más que confundir a quien lee.

Otro aspecto del plano verbal requerido por lo fantástico que tampoco se observa como una constante dentro la novela, es el uso del tiempo pretérito imperfecto, pues se deja ver mayoritariamente el uso del tiempo presente, salvo en algunos pasajes que se recurre al pretérito, pero tampoco en su totalidad imperfecto.

Siempre en el mismo plano, aquel nivel que se refiere a los marcadores textuales de duda, tampoco es ajustable a cabalidad, pues en el caso de *Morirás lejos*, no es habitual el uso (expreso) de éstos, sin embargo se considera que en lugar de estos marcadores se encuentran las hipótesis postuladas respecto de la identidad de los personajes, las que si bien es cierto, no hacen el uso de dichos elementos, por el solo hecho de plantear posibilidades, se convierten en equivalentes a éstos, más aún cuando comienzan a surgir hipótesis que van desbaratando las que se fueron postulando con anterioridad; pero no sólo por ese simple hecho, sino porque dejan sin valor aspectos que traspasan la sola hipótesis sobre las identidades, aspectos que son relativos a la existencia misma de los personajes y el entorno en que se presentan en la novela. Así se conduce al lector a la vacilación, en la medida que lo que ha ido leyendo pasa a ser considerado como simple conjetura, por lo tanto le queda muy poco espacio de donde asirse y la expectativa de lectura se torna cada vez más confusa y se van generando dudas respecto del desarrollo del relato. A su vez los personajes también pasan a ser participes de la duda, en cuanto se supone que ambos se



cuestionan sobre la identidad del otro: en un principio es *eme* quien es “víctima” de ese largo divagar respecto de quién puede ser el sujeto que se encuentra en el parque, lo que lo domina en esos momentos es la duda, duda que es traspasada inmediatamente al lector y ambos son dominados por ésta hasta el final del relato.

Así, la presencia de la duda es la tónica a lo largo de la novela, y como elemento clave de lo fantástico, es lo que sostiene la lectura propuesta en este trabajo.

Sin embargo la vacilación del relato fantástico es una duda entre dos lecturas posibles. En el caso de *Morirás lejos*, según lo que se ha planteado, la indeterminación se presenta frente a cuatro posibles lecturas, de las cuales, como se vio, no fue posible inclinarse por ninguna. De esta manera, si bien es cierto lo relativo a la vacilación sólo entre dos lecturas, de todas formas no existe certeza del desenlace de la novela.

En este sentido se tiende a pensar que en cierto nivel las teorías de lo fantástico –en este caso particular la de Todorov- realmente están siendo insuficientes para llevar a cabo un análisis estricto de un texto contemporáneo que se considere fantástico, en la medida que los criterios de interpretación propuestos puedan –o deban- ser flexibilizados, como fue en este caso. Además de esto, más allá de una cuestión formal y como aspecto de mayor importancia, se puede decir que la piedra de tope de las teorías se encuentra principalmente en lo relativo a la percepción que el Hombre tiene del mundo, es decir, en los paradigmas que gobiernan las distintas épocas –en la medida que éstos determinan qué es lo que hace dudar-. De esta manera, si en momentos históricos anteriores (S. XIX) lo fantástico se sostenía en la pugna entre el positivismo y el romanticismo, ahora entran en juego distintos factores tales como el casi total descreimiento del ser humano actual frente a posibilidades de salvación, el cargo de culpas, una pérdida de identidad, lo que se refleja en el juego de adivinanzas presentado en la novela. Así, las preguntas sobre quién es realmente quién, que contribuyen a la vacilación dentro del relato, son un intento real del individuo –que cada vez pierde más esta condición- por reencontrarse con sus orígenes y consigo mismo. Por lo tanto, lo que ocurre es que se está repensando la historia, hay una función crítica-reflexiva, se busca una base, un sostén.

En este sentido *Morirás lejos* se presenta como una novela que rescata hechos pasados, pero desde otra perspectiva, lo que es un intento por dar con ese origen incierto, un intento de tal vez reapropiarse de la memoria. Esto se lleva a cabo tomando un

representante de la historia –tema, personaje, etc.- para reformularla, lo que provoca una tensión en el lector que intenta comprender lo que se le expone y el texto que se presenta con diversas posibilidades de lectura; pero la tensión no se queda sólo ahí, sino que llega a superar el texto mismo para instalarse en el referente, en la realidad -fragmentada, igual que las hipótesis presentes en la novela-, lo que provoca una reflexión sobre la cultura – realidad- que da lugar a vacilaciones y múltiples dudas.

Con todo lo anterior, se considera que la teoría de Todorov permitió perfectamente llevar a cabo la lectura propuesta, es decir, se logró identificar aquellos rasgos que se señalaban como constitutivos de lo fantástico, que si bien varían en la forma de producirse según las épocas, finalmente las trascienden.

## BIBLIOGRAFIA

AGUILERA G., Francisco: "Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy". En: Godoy Gallardo, Eduardo. *Hora actual de la novela hispánica*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994.

BORGES, Jorge Luis: "Las ruinas circulares." En su: *Ficciones*. Madrid, Planeta, 2000.

CAILLOIS, Roger: "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción". En su: *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)* Barcelona, Edhasa, 1970. p. 10.

GLANTZ, Margo: "Morirás lejos de José Emilio Pacheco". En: Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo III. Barcelona. Editorial Crítica, c1988-1990.

GOIC, Cedomil: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

HAHN, Oscar. "El motivo del gólem en "Las ruinas circulares"" de J. L. Borges. *Revista Chilena de Literatura*. 4 (Otoño 1971).

MEYRINK, Gustav: *El gólem*. Barcelona, Edicomunicación S.A., 1999.

PACHECO, José Emilio: *Morirás lejos*, México D.F., Ed. Joaquín Mortiz S.A., 1967.

RANK, Otto: *El doble*. Buenos Aires, Orión, 1976.

RIBEYRO, Julio Ramón: "Doblaje". En: HAHN, Oscar: *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*. Santiago, Ed. Universitaria, 1990. pp. 317-322.

RODERO, Jesús. “Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, 190. (Enero-Marzo 2000).

SCHOLEM, Gershom: “La idea del gólem en sus relaciones telúricas y mágicas”. En su: *La cábala y su simbolismo*. México, Ed. Siglo XXI, 1992.

SIEBERS, Tobin: *Lo fantástico romántico*. México, Fondo de Cultura Económica, Colección Brevarios, 1989.

TRANCÖN, Monserrat: “Teorías de “lo fantástico””. *Lucanor*. (Pamplona) 14 (1997).

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

VAX, Louis: *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, UEDEBA, 1960.