

Ingerencia de lo fantástico en el Ejemplo XI de *El conde Lucanor*

Fantasy I

No es creación de mundos fuera de este mundo, ni usa los mecanismos estables para determinarlos. No es absoluto ni objetivo. Revierte todas las leyes. No hay fondo didáctico ni ilustrativo ni ejemplar; no hay fondo. No hay hadas buenas ni ogros malditos. No hay moralina sino ataque, falsedad, confusión, antinorma. Como una presencia espectral, pende entre el ser y la nada. Se infiltra en la realidad, de la que no es independiente, para quebrarla, para terminar con la frustración y con las categorías. Se dirige hacia zonas calladas y encalladas entre este espacio y otro. Su percepción es difusa; la interpretación de sus signos, ambigua y contradictoria. La verdad retrocede hasta lo arbitrario y lo movedizo. No metáforas. No alegorías. No formas cerradas. Revela lo que se oculta detrás de lo familiar e íntimo, y al hacerlo, convierte lo propio y conocido en desconocido, lo antiguo y reprimido, en siniestro. Abriéndose entre lo imaginario, lo simbólico y lo real. Ridiculizando las sublimaciones civilizadoras. Desbaratando límites, resúmenes, ideologías, patrones, universalismos.

El *fantasy* es paracultural, monstruoso e imposible de absorber. Es parodia, pura ausencia, puro borde. Corroe. Subvierte. Desmantela. Recompensa. Enmudecido, metonímico, típicamente feo, es perturbador y tangencial. Es la otredad. Es subjuntividad negativa: lo que no hubiera podido ser. Tabú y supervivencia. Indecible e invisible, al costado, entre, por encima.

Transtorna. Socava. Ahueca. Es verdad transvertida. Es la más profunda realidad.

El ejemplo XI

El *fantasy* atentó, felizmente, sobre la clásica unidad de tiempo y espacio de la "estoria" expuesta por don Juan Manuel. Acaso, sin que él mismo lo advirtiera. Poniendo en peligro su tono y su intención.

A partir de que Patronio, con discurso indirecto, nos hace saber el orden del mago:

"Tomándolo de una mano, lo llevé a una sala muy apartada, llamé a una criada y le dije que preparara unas perdices para cenar esa noche, pero no las asase hasta que él se lo mandara."

se opera el recorte en la cronología del ejemplo. La "temporalidad de los hombres" (1) abandona su secuencia histórica. Es algo así como un precoz aporte cinematográfico: los personajes quedan físicamente quietos en el espacio y se sabe de sus pensamientos en otro tiempo vertiginoso. Hay parálisis. Hay avance sin poder avanzar, se desata la subversión. Aflora otra dimensionalidad, que había sido apartada en la más profunda inconciencia o conciencia fantástica del narrador, de los personajes y sobre todo, de los que reciben la "estoria". Los primeros se combinan para tejer la ambigüedad; los segundos se ven atrapados y comprometidos a sostener una actitud frente a los acontecimientos: descartar interpretaciones absolutas, alegóricas o poéticas. Aceptar aunque no lo pueda creer. Don Illán y Patronio-narrador

se confabulan y "tomando [nos] de una mano...", nos conducen mansamente a aquel sitio apartado y latente, al ámbito de lo que no puede ser, no obstante, es. Para revelar un tiempo, que fue captado en las orillas de la realidad inmediata, en un espacio remoto. Toda la ingratitud de más de dos años, le fue concedida al mago (*fantasy* por excelencia) en un instante:

"Don Illán le pidió que se fuese tranquilamente pues ya había comprobado suficientemente lo que podía esperar de él, y estaba de más que comiera su parte de las perdices."

La posición del deán no es tan definida. Se sabe que cuando la linealidad temporal se hubo reestablecido, el simple deán de Santiago:

"... fue tan grande la vergüenza que sintió que no supo qué decir."

Si no supo qué decir, fue porque él era el elegido para terminar con el extravío fantástico que había urdido junto con el mago y el narrador, o más probablemente, porque él también había caído en la vacilación, adquiriendo una visión borrosa de sí mismo, sin terminar de asimilar las cosas que le ocurrían, como explicables. La coherencia psicológica se desbarataba.

Personajes, igual que lectores, sufren el efecto de vértigo, de incertidumbre, y en consecuencia, ambos se dislocan y no se reconocen.

Un aporte milagroso

(1) Véase, Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pág. 257. Distingue entre "tiempo" de las cosas y "temporalidad" de los hombres.

Es *El milagro secreto* de J. L. Borges. Está poblado de metatextualidad, de sueños, de proyecciones y dobles, de recursos geniales. Entre ellos, el manejo de los tiempos real e interno.

La alusión al tiempo cronológico de la narración está presente desde su primera oración (catorce de marzo de 1939), y a partir de allí, se introduce cada vez que es posible, y con aspectos diferentes:

"El diecinueve, las autoridades recibieron una denuncia." comienza el segundo párrafo; "Hladik había rebasado los cuarenta años." encabeza el cuarto párrafo; "Este drama observaba las unidades de tiempo..." así empieza el quinto; "Hacia el alba soñó que..." así, el sexto.

Otra observación: cada referencia al tiempo real está cargada de un sentido terrible, de pesimismo. El tiempo del reloj destruye. O más bien, las cosas que destruyen suceden en las horas del reloj ("...el tiempo es una falacia...");

"...ese pasado inequívoco y lánguido"; "El sargento [quien daría la orden final] miró el reloj"; "...la sustancia fugitiva del tiempo.")

Pero ese tiempo real se supera en un momento de la narración; ya no alcanza porque el personaje apetece cada vez más, todo un año más. Es que la realidad ya no alcanza. Entonces se accede al sueño, y en su dimensión, se despliega otro tiempo más vasto, interno entre la vigilia y la nada.

Este nuevo estado de temporalidad libera, purifica ("le asombró sentir ninguna fatiga ni siquiera el vértigo de su larga inmovilidad"), da sentido ("Si de algún modo existo, [...] Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte; requiero un año más") y existe, aunque no pueda ser, más allá de la razón, en los suburbios del entendimiento, área exclusiva de lo fantástico. Se advierte en cada detalle y recurso.

El narrador dedica un párrafo entero especialmente para explicar,

describir y delimitar la naturaleza de este tiempo psicológico.

Un ejemplo grande y claro: el relato enmarcado del argumento de la tragedia *Los enemigos* no es otra cosa que la exaltación de la incoherencia ("...vuelven los actores que parecían ya descartados de la trama..."; "Alguien hace notar que no ha atardecido..."; "Aparece el primer interlocutor y repite las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto"; "El drama no ha ocurrido: es un delirio circular...") Por lo tanto, que un tiempo incoherente sea concedido, en sueños, por un Dios hallado en una letra de un mapa, para completar una tragedia incoherente, significa que la intención explícita con que fue escrito *El milagro secreto*, es la reivindicación de aquella *otredad* fantástica.

En conclusión

Volviendo al ejemplo XI de don Illán y el deán de Santiago, ¿por qué no hay casi marcas de antinorma y es tan leve el ataque?, ¿por qué no es, como en *El milagro secreto*, tan deliberada la acción del *fantasy*?, ¿por qué no se transforman con violencia las categorías? Porque nuestro autor, don Juan Manuel, fue un ferviente lector de colecciones de sentencias, catecismos morales y obras por el estilo, y así, buscó formar a los futuros gobernantes para las tareas políticas y guerreras. Con esmero creó la figura del "consejero culto", responsable de la educación del conde, en Patronio, conforme con la tradición medieval. Y Patronio la creó, a su vez, en don Illán, maestro paciente. Evidentemente, cualquier insinuación o energía transgresora, demolidora de identidades, opuestas unidades culturales, cualquier intento de no-significación, de re-producción, de distanciamiento e incomodidad, fueron expulsados de la narración, y registrados como ausencias. *El milagro secreto* exhibe libre y gratuitamente su irracionalidad, sin simbolismos ni fábulas. De todos los

El milagro secreto

Jaromir Hladik, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, fue arrestado la tarde del mismo diecinueve de marzo de 1939. No consiguió levantar ni uno de los cargos que le hacía la Gestapo. Para diez días más tarde se había fijado la descarga. Se pasaba imaginando las vísperas de su muerte, laberintos, galerías, escaleras, pabellones, pero la última noche fue la más atroz. Habló con Dios en lo más oscuro, le pidió más tiempo, para terminar el drama, para justificarlo y justificarse. Un año más. Hacia el alba soñó. De la letra de un mapa de la India de un atlas de la biblioteca del Clementinum, salió una voz ubícuca que le dijo que el tiempo le había sido concedido.

Los soldados vinieron para llevarlo al patio de fusilamiento. Eran las ocho y cuarenta y cuatro minutos. A las nueve, Hladik, contra la pared esperó la descarga. Entonces, el universo físico se detuvo. Cesó el viento, una abeja posó su sombra en una baldosa, el humo de un cigarrillo nunca acababa de dispersarse; luego comprendió que todo se había paralizado entre la orden y su ejecución; durmió, pasó otro día, sin el estupor, resignación y finalmente, gratitud. En su mejilla perduraba una gota de agua. Se dispuso a concluir el drama. Hizo y rehizo el tercer acto dos veces. Llegó a querer el cuartel. Sólo faltaba resolver el último epílogo, y lo resolvió. Cuatro disparos enloquecidos lo derribaron el veintinueve de marzo a las nueve y dos minutos, en la mañana.

textos se puede extraer la enseñanza. Pero el ejemplo XI peca por exceso, carga con toda la moralina, con el peso opresor del pareado, dejando profundamente disimulada, apenas perceptible a los ojos abiertos, toda la riqueza fantástica.

Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, E., *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Marymar, 1979.
- BORGES, Jorge L., "El milagro secreto". En sus *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1989, 2a edición.
- JACKSON, Rosmary, *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.

© Marcela Continanza
2º año. Letras