

**Ficciones metafísicas en el relato
hispanoamericano contemporáneo**



Francisca Noguero
Universidad de Sevilla

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu¹.

He comenzado mi exposición con "El sueño de la mariposa", micro-relato del filósofo chino Chuang Tzu escrito en el año 300 a. C, porque sintetiza perfectamente el argumento de las fantasías metafísicas, ficciones en las que, en palabras de Jorge Luis Borges, "lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento"². Las siguientes páginas pretenden demostrar que estas reflexiones han gozado de gran aceptación en el relato hispanoamericano contemporáneo, en contra de algunas opiniones como la vertida en el siguiente texto del mexicano Octavio Paz:

La crítica ha sido el alimento de todos los artistas modernos, de Baudelaire a Kafka, de Leopardi a los futuristas rusos (...). En nuestras literaturas, sea en lengua española o portuguesa, hay pocos ejemplos de ese radicalismo: Pessoa y, ante todo Jorge Luis Borges, autor de una obra única, edificada sobre el tema vertiginoso de la ausencia de obra. La crítica como invención literaria, la negación como metafísica y como retórica. Entre los que vinieron después, fuera de Cortázar y algún otro, no encuentro por ninguna parte esa decisión de construir un discurso sobre la ausencia del discurso³.

1 Chuang Tzu. "El sueño de la mariposa", en VARIOS: *Antología de la literatura fantástica*. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo eds. Barcelona, Edhasa, 1983, p. 159.

2 Ibid, p. 11.

3 Corriente alterna. México, Siglo XXI, 1979, p. 40.

Los cuentos que reseñamos en el presente análisis desmienten la aseveración de Paz. El magisterio indiscutible de Borges llevó a diferentes escritores a investigar los principios últimos del ser -y con ello, de la escritura- en sus textos; por otra parte, el lector hispanoamericano de los años sesenta, como sus contemporáneos europeos, rechaza ya aquella famosa definición -aplicada por Stendhal a la novela- del texto artístico como un violín cuya caja de resonancias debe ser el alma del receptor. En este momento se prefiere la obra concebida como un elaborado rompecabezas en el que el autor pone a prueba las capacidades del lector. Como señala Jonathan Culler al comentar la poética estructuralista de la época, el *homo sapiens* es reemplazado ahora por el *homo significans*, "maker and reader of signs"⁴.

Para descubrir los principios informadores de la existencia, los escritores utilizan el arma de la metaficción, elaborando relatos que revelan los andamios de la propia escritura. Los cuentos metafísicos mantienen una tesis con diversas variantes, según se incida en el aspecto filosófico o literario de la misma: el mundo es un sueño soñado por un creador desaprensivo, loco o inexistente, cuyos designios desconocemos. Al crear un personaje de ficción, el escritor comprende que él mismo es una criatura azarosa, consecuencia de los designios arbitrarios o fútiles de un dios desconocido. La intensidad que alcanzan estos cuentos viene dada porque, en un momento de la lectura, la trama destruye la visión del mundo del receptor para crear una imagen nueva del mismo. Se produce una "apertura en abismo" que enriquece la significación del relato con nuevos planteamientos, una momentánea desarticulación de la estructura y la reconstrucción inmediata de la misma a partir de la nueva experiencia. El lector debe recapitular lo ya leído para conferirle un significado diferente. La noción de tiempo se diluye, al establecerse una visión retrospectiva sobre el pasado y una prospectiva sobre el futuro. En consecuencia, el interés anecdótico del discurso disminuye, pues este se universaliza y se lanza a enorme profundidad⁵.

Borges expresó las posibilidades infinitas del tema metaficcional en su ensayo "Magias parciales del Quijote". En la revisión que el barbero hace de la biblioteca de don Quijote el escritor argentino descubre que "un sueño de Cervantes, o forma de un sueño de Cervantes, juzga al propio Cervantes"⁶. Hamlet es espectador de Hamlet en la obra de Shakespeare; asimismo, en *Las mil y una noches* el rey oye de boca de Scherezade su propia historia en la noche DCII. La conclusión de Borges es fascinante, y explica todos los juegos metafísicos de autores posteriores: "tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios"⁷.

4 *Structuralist Poetics*. New York, Cornell University Press, 1975, p. 130.

5 John Barth llamó "literatura del agotamiento" a este nuevo modo de escribir "que apura las posibilidades del propio escribir, vuelto sobre sí mismo en letal autoconsciencia" ("Literatura del agotamiento", en *Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki ed. Madrid, Taurus, 1976, pp. 170-182, 176). Para ampliar el concepto de "literatura del agotamiento" resulta útil la consulta del libro de John O. Stark *The Literature of Exhaustion* (Durham, Duke University Press, 1974) en especial las páginas 9-61, donde se examinan las técnicas del "regressus ad infinitum" y de las cajas chinas.

6 "Magias parciales del Quijote", en *Otras Inquisiciones* (1952), *Prosa completa*. Barcelona, Bruguera, 1980, Tomo II, pp. 172-175, 174. Susan Stewart afirma que la creación de una obra depende del proceso de enmarcamiento. Por ello existe la posibilidad de metaficciones o representaciones dentro de otras representaciones, cuentos en comillas o escenas dentro de escenas, donde el texto se hace carnaval del discurso (Nonsense. Baltimore, John Hopkins University Press, 1979, p. 24).

7 *Ibid.*, p. 175.

La topología, rama de las matemáticas que estudia la capacidad de transformación de las superficies geométricas, ha demostrado que existen fenómenos físicos en los que desaparecen las fronteras entre el interior y el exterior de los cuerpos. Estos fenómenos, denominados "cinta de Möbius" y "botella de Klein", han sido adoptados como símbolos de la metaficción narrativa.

La cinta de Möbius, figura descubierta por el astrónomo y matemático August Ferdinand Möbius, consiste en una banda a la que se le da media vuelta en uno de sus extremos, que luego se junta con el otro. El espacio obtenido tiene una sola cara, pudiendo pasarse de un extremo a otro del mismo sin cruzar ninguna frontera. Las ficciones metafísicas presentan los rasgos de una cinta de Möbius, pues en ellas no existe límite entre ficción y realidad. Algunos autores anglosajones han tomado esta figura como símbolo de sus textos en abismo. Es el caso del norteamericano John Barth en su relato "Frame-Tale", publicado en el libro *Lost in the Funhouse*⁸, o del inglés Gabriel Josipovici y su cuento "Möbius the Stripper: A Topological Exercise", que da título a la colección *Möbius the Stripper*⁹.

La botella de Klein es el segundo cuerpo que simboliza la metaficción literaria. Inventada por Félix Klein, está constituida por una superficie de un solo lado, siendo posible moverse del interior al exterior de la misma sin cruzar ninguna frontera. Se la puede imaginar como una botella en cuyo fondo abombado se ha abierto un agujero circular, y cuyo cuello, tras estirarlo y curvarlo, es llevado a través de la pared de la botella hasta ponerlo en contacto con la abertura del fondo, soldándolo a ésta. Las paradojas a que lleva esta figura en su relación con el texto han sido utilizadas entre el mexicano Juan José Arreola¹⁰ y el argentino Enrique Anderson Imbert en relatos homónimos¹¹.

El tema de la vida concebida como sueño y de la realidad como ilusión es de sobra conocido en la historia de la literatura (recuérdense por ejemplo las meditaciones de Segismundo en *La vida es sueño*, de Augusto Pérez en Niebla o de los agonistas de *Seis personajes en busca de autor*). Pero mientras Calderón, Unamuno o Pirandello aceptan la existencia de una realidad verdadera detrás de la ilusión de lo real, Borges y sus continuadores no contemplan tal posibilidad. El escepticismo se constituye en la única respuesta posible a la pregunta básica de la existencia humana, plasmada en dos magníficos versos borgianos: "¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo, y tiempo y sueño y agonías?"¹². La inexistencia

8 *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*. New York, Doubleday, 1968. Se trata de una página sobre la que se ha dibujado una línea a lo largo del borde derecho, y se ha escrito la expresión "Había una vez". En el anverso de la página correspondiente al mismo espacio hay otra línea punteada y la expresión "Una historia que empezaba". Se añaden instrucciones para cortar el papel por las líneas y unir los extremos en forma cruzada. Al armarse el mecanismo podrá leerse en la cinta de Möbius "Once upon a time there was a story that began..." - "había una vez una historia que empezaba había una vez una historia que empezaba había..." - hasta el infinito.

9 *Möbius the Stripper*. London, Michael Joseph, 1974. El relato se define como un curioso ejercicio metaficcional. Cada página de texto está dividida por una línea horizontal que permite contar a la vez dos historias aparentemente diferentes. Al final, el contenido de la parte de abajo converge con la trama de arriba para producir una cinta de Möbius conceptual, un relato circular y sin fin, en el que el significado se altera con cada vuelta o nueva lectura.

10 "La botella de Klein", relato incluido en su *Confabulario*, publicado por primera vez en México, FCE, 1952.

11 El relato de Anderson Imbert apareció publicado por primera vez en 1975 en el libro del mismo título *La botella de Klein* (Buenos Aires, Corregidor, 1982).

12 *Obra poética 1923-1964*. Buenos Aires, Losada, 1964, p. 182.

de una Causa Primera vincula las ficciones metafísicas a la visión kafkiana del universo como el ámbito de las infinitas postergaciones, una egresión sin término en que se disuelve todo lo que pudiera conferir significado a la vida.

Esta idea se observa ya en "Las ruinas circulares" de Borges, uno de los relatos preferidos por su autor, escrito en 1938 y publicado en la primera edición de *Ficciones* 13. El cuento, que ya en el título alude a la circularidad del tiempo y las acciones humanas, se sitúa en un escenario oriental, pues como el propio Borges ha comentado en más de una ocasión, "el Oriente es hoy la encarnación de la irrealidad"¹⁴. El argumento es simple: un mago crea en sucesivos sueños un hijo a su imagen y semejanza, que se diferencia solamente de los seres reales en que es invulnerable al fuego. Al final del texto el mago descubre aterrorizado su propia naturaleza ficticia: "Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, estos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo"¹⁵.

Enrique Anderson Imbert, otro escritor argentino -en este país abundan las meditaciones sobre los principios ontológicos de la existencia-, continúa con brillantez la línea de ficciones metafísicas en Hispanoamérica. Anderson Imbert, que en la novela *Fuga* prodiga los juegos de corte unamuniano¹⁶, desvela en el prólogo a su libro de relatos *El Grimorio* las fuentes de su pensamiento, muy cercanas al idealismo borgiano:

Grimorio se llamaba en la Edad Media a un libro mágico. Algo de esta magia hay en cuentos que, con rigor constructivo, obliteran el mundo físico, juegan con el espacio y el tiempo y sacan del caos un universo nuevo... ¿Estará mal que diga que mis cuentos fantásticos fueron anteriores a la moda, que mis fuentes literarias son las de la biblioteca inglesa de mi casa, que mi visión de la vida -la del idealismo crítico- se fue formulando gracias a los filósofos que me hizo leer el viejo Korn..., que siendo finitas las tramas posibles es fatal la coincidencia con viejos cuentos y, por tanto, la única originalidad que interesa es la de la intuición poética?¹⁷.

13 "Las ruinas circulares" fue el único cuento de *El jardín de los senderos que se bifurcan* escogido para integrar la *Antología personal* de 1961. El aprecio personal de Borges hacia el cuento se confirma en la siguiente declaración a Ana María Barrenechea, en la que predice su éxito posterior:

Cuando escribí "Las ruinas circulares" trabajaba en una biblioteca local. Tardé ocho o nueve días en escribir este cuento y recuerdo que durante aquel periodo dejaba la casa, tomaba el tranvía a la biblioteca, trabajaba y volvía a casa, y todo eso parecía irreal; lo que parecía real en cambio, era el cuento que soñaba, el cuento que vivía entonces. También recuerdo que no me costó esfuerzo escribirlo... todo se me vino como si lo hubiera soñado ya otra persona. Es el cuento que escribí más fácilmente. Es decir, tenía la sensación de generaciones futuras a las que pudiera interesar (Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 151).

14 VARIOS: Número monográfico dedicado a Jorge Luis Borges por L'Herne, Dominique de Roux y Jean de Milleret eds. París, L'Herne, 1964, p. 149. Es interesante comprobar que, siguiendo la tradición fantástica iniciada por Chuang Tzu, los textos de Alvaro Menén Desleal y de Salvador Elizondo también se localizan en el Oriente.

15 "Las ruinas circulares", en *Ficciones* (1944). Barcelona, Planeta, 1985, pp. 61-69, 69.

16 Publicada por primera vez en Buenos Aires, Losada, 1963. En la obra don Mario, personaje de ficción, mantiene interesantes diálogos con Miguel, creador de la novela.

17 Prólogo a "El Grimorio" (1961). Tomado de "El Grimorio", *En el telar del Tiempo. Narraciones Completas*. Buenos Aires, Corregidor, 1989, p. 95.

"El Grimorio", relato que da título al libro, ofrece una interesante reflexión sobre la relación entre vida y escritura. Rabinovich, un profesor judío de Historia Antigua, encuentra un libro indescifrable en un principio, pero que finalmente logra leer. El texto, que amenaza con la muerte a quien ose violar sus secretos, narra la vida del Judío Errante, con el que Rabinovich llega a identificarse hasta el punto de olvidar su realidad y quedar preso en la ficción. El carácter metaficcional del argumento es puesto de manifiesto ya al principio de la historia: "Lo que estoy leyendo, pensó Rabinovich, es bastante novedoso. ¡El protagonista de una leyenda, discutiendo la leyenda misma, con bibliografía y todo!"¹⁸. Momentos antes de morir el profesor descubre el secreto del libro mágico:

Antes de perder el conocimiento creyó que él, Rabinovich, era el Judío Errante, leyendo su propio libro; que con los ojos lo escribía y lo leía al mismo tiempo; que él era, al final de cuentas, el protagonista, como en una novela de detectives demasiado perfecta para que alguien pueda ni siquiera concebirla- en que el asesino resulta ser... el mismo lector!¹⁹.

El propio Anderson Imbert describe la técnica utilizada en éste y otros cuentos suyos, que él denomina "duplicación interior":

El escritor, consciente del juego de reflejos recíprocos entre realidad y ficción, en algunas ocasiones decide intensificar esos efectos ópticos y para ello arma su cuento con espejos. Entonces se produce la forma del arte dentro del arte, que tiene muchas variantes. Un objeto entre dos espejos enfrentados se multiplica en imágenes, en reflejos de reflejos, hasta perderse en el infinito. Pues bien: es posible concebir también un abismo de cuentos dentro de cuentos. Se pone un cuento dentro de un cuento: ese segundo cuentista cuenta algo parecido o igual a lo que está contando el cuentista primero. Y aun se puede poner un tercer cuentista dentro del cuento del segundo..., y así por el estilo hasta que la figura se nos pierda de vista²⁰.

El salvadoreño Alvaro Menén Desleal (seudónimo de Alvaro Menéndez Leal), abre su cuento "El cocodrilo" con una alusión a "El sueño de la mariposa", relato con el que comenzamos nuestra exposición: "Hubo una vez un gran erudito, que se llamaba Chuang Tse. Iba a la escuela de Lao-Tse. Un día se durmió y soñó que era una mariposa que aleteaba entre los árboles y las flores del jardín..."²¹. Menén, que manifiesta su admiración hacia Borges en el libro de relatos que incluye "El cocodrilo", elabora textos breves de naturaleza metafísica y resonancias orientales²². Es el caso de "El venado y el sueño", "El último sueño", "El

18 Ibid, p. 112.

19 Ibid, p. 117.

20 *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Marymar, 1979, pp. 221-22.

21 *Cuentos breves y maravillosos*. San Salvador, Ministerio de Educación, 1963, p. 29.

22 El libro, titulado *Cuentos breves y maravillosos* en homenaje a los *Cuentos breves y extraordinarios* borgianos, se abre con un texto apócrifo, elaborado a partir de frases tomadas de prólogos del maestro argentino, al que se dirige con admiración en el epílogo: "Querido maestro Borges: si este libro gana el reconocimiento, más lo deberá a su padrinazgo que a mis cuentos. Ojalá el público lo lea con aprobación, acaso porque en el reconozca la voz suya, maestro, acaso porque la práctica deficiente importe menos que la sana teoría. Con el agradecimiento de AMD" (Ibid, p. 183. El realzado es nuestro).

sueño soñado" - "Un día soñé que soñaba, y en el ensueño del sueño, soñaba que soñaba..."²³, "El cuento soñado" - "¿...Y si, como yo soñé haber escrito este cuento, quien lo lee ahora simplemente sueña que no lo lee?"²⁴, o "El cocodrilo", que reseñamos a continuación:

Acabo de despertar de un sueño, y me palpo y me observo atentamente para ver si soy yo. Porque en el sueño no era yo; en el sueño yo era un cocodrilo, un largo y oscuro cocodrilo plácidamente recostado en el fango de la ribera, bajo un sol que quemaba todo, menos mis gruesas escamas dorsales. De cuando en cuando bostezaba, y al bostezar abría las fauces inconmensurables en que los dientes agudos, prontos al crimen, formaban filas como soldados en parada. Era un cocodrilo, y en el sueño ya no sabía que era yo el que soñaba.

De pronto desperté y fui de nuevo yo, como antes de soñar. Pero ahora que me palpo y observo atentamente, no sé si fui yo el que en el sueño era un cocodrilo, o si es un cocodrilo el que sueña que soy yo²⁵.

De nuevo será un escritor argentino quien amplíe las posibilidades de la narrativa metaficcional. Julio Cortázar realiza en "Continuidad de los parques" un ejercicio de maestría técnica por el que rompe definitivamente los límites entre vida y escritura²⁶. El cuento incide especialmente en la naturaleza de la escritura, por lo que la reflexión sobre los principios básicos de la existencia queda relegada a un segundo plano. Ivette Malverde Disselkoeñ señala acertadamente que "Continuidad de los parques" se desarrolla como "la figura geométrica de la tira de Möbius"²⁷. De hecho, la narración está centrada en la estructura del contar, de la que depende su eficacia. La acción del relato incluye la lectura de una novela en donde se relata precisamente la acción que se está desarrollando. El personaje que lee en la ficción primera pasa finalmente a la ficción segunda al ser víctima de la maquinación criminal de los protagonistas del texto que lee. La continuidad mencionada en el título se verifica entre estos dos planos, posibilitando que el receptor sea ganado completamente por la ilusión novelesca. La operación por la que se violan las fronteras entre realidad y fantasía se lleva a cabo mediante la combinación de un reducido número de procedimientos: la utilización de *El amante de lady Chatterley*, un conocido texto literario, como referencia obligada de la trama ficcional; la hábil disposición de los elementos léxicos, que destaca la ambigüedad de los significantes y la circularidad de la construcción; finalmente, la estructuración del relato, que no respeta las fases de la acción, sino que se organiza de acuerdo con la estruc-

23 Ibid, p. 59.

24 Ibid, p. 57.

25 Ibid, p. 29. Estos relatos deben ponerse en relación con el cuento "Talking horse" del norteamericano Bernard Malamud, protagonizado por un caballo parlante cuya absurda condición encarna las dualidades de la existencia humana: "Am I a man in a Horse or a Horse that talks like a man?" (Rembrandt's Hat. New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1973, p. 87).

26 *Juego de juego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964.

27 "Continuidad de los parques: el riesgo de la lectura", *Acta literaria*, Universidad de Concepción, 1979, n° 3-4, pp. 150-159, 159.

tura profunda del mismo, provocando la continuidad entre el parque de la ficción primera y el de la ficción segunda²⁸:

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida (...) ²⁹.

En la novela los amantes se han citado en la cabaña para matar al marido de la mujer. Pronto se separan para cumplir su objetivo:

Sin mirarse ya, atados rigidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada (...). La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela ³⁰.

El guatemalteco Augusto Monterroso revisa la técnica de la puesta en abismo en el microtexto "La cucaracha soñadora", un texto irónico de ritmo vertiginoso por carecer de signos de puntuación, donde conjuga la referencia a las infinitas postergaciones kafkianas con el homenaje a *La metamorfosis*:

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha ³¹.

28 Vid. al respecto el interesante análisis de David Lagmanovich sobre el cuento titulado "Continuidad de los parques, continuidad de la escritura", publicado en *Códigos y rupturas* (Roma, Bulzoni, 1988, pp. 116-134).

29 Final de juego, op. cit, p. 136.

30 Ibid, p. 136.

31 "La cucaracha soñadora", en *La oveja negra y demás fabulas* (1969). Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 49. Monterroso confiesa que pretendió crear un cuento utilizando "un lenguaje moderno, con una concepción diferente, circular, que diera una idea del infinito, tal como salió, espero" (*Viaje al centro de la fabula*, Barcelona, Muchnick, 1990, p. 22).

El epígrafe que abre "Las ruinas circulares" borgianas, tomado de *Through the Looking-Glass*, plantea el tema esencial de "La historia según Pao Cheng", relato incluido en el libro *Narda o el verano* del mexicano Salvador Elizondo³². "And if he left off dreaming about you...": ¿qué ocurriría si el creador que nos sueña dejara de soñarnos?³³. "La historia según Pao Cheng" revisa el problema de la identidad humana, la relación arte y vida, y la fusión del creador con su creación. Cuenta la aventura de Pao Cheng, un antiguo filósofo chino que se imagina un día a sí mismo paseando por una extraña ciudad del futuro donde descubre un hombre escribiendo. Al mirar por encima del hombro del escritor ve con sorpresa que la historia se abre con las primeras palabras de su propia narración: "En un día de verano, hace más de tres mil quinientos años..."³⁴. Pao se horroriza ante la posibilidad de ser solamente la creación ficticia del hombre que está escribiendo: "¡Luego soy un recuerdo de ese hombre!"³⁵. Al mismo tiempo, el autor de la historia de Pao Cheng comprende que sólo es un recuerdo de Pao Cheng en su propia narración, por lo que si su personaje lo olvida, morirá. El autor de la historia de Pao Cheng se encuentra condenado a continuar escribiendo la historia del filósofo chino eternamente, pues si Pao Cheng es olvidado, el creador, únicamente un recuerdo de Pao Cheng, desaparecerá. Como el mago de "Las ruinas circulares", sabe que sólo existe en la mente de otro, pero en el terror de este personaje es infinitamente superior al del mago: su vida no es el producto de un creador superior y desconocido, sino de la imaginación de su propia criatura ficticia. Elizondo da una nueva vuelta de tuerca al relato borgiano, llevando al absurdo las leyes del idealismo.

En los años ochenta encontramos algunas interesantes revisiones de las ficciones metafísicas. El guatemalteco René Leiva realiza una lírica versión del tema en el micro-relato "El cabo de un sueño", donde el protagonista descubre su naturaleza ficticia frente al paradójico carácter real de la mujer soñada:

No podría dar una descripción exacta de ella porque apenas veo su silueta, su sombra quebrada y algún destello del cabello. Nunca recuerdo la hora, pero el cielo está encapotado y hay poca gente en la calle. Con mi corazón enfermo, no quiero hacer ninguna conjetura. Pocas veces me atrevo a volver la cabeza, pero me llama mucho la atención los dibujos del balcón de una ventana exageradamente alta; parecen

32 *Narda o el verano*. México, Era, 1964.

33 Encontramos un antecedente del relato de Elizondo en "Sueño infinito de Pao Yu", episodio de la novela *El sueño del Aposento Rojo* escrita por el novelista chino Tsao Hsue-King en el siglo XVIII e incluida en la *Antología de la literatura fantástica* preparada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. El joven Pao Yu sueña que está en un jardín idéntico al de su casa. Sus doncellas no le reconocen, y dicen trabajar para otro Pao Yu. El muchacho descubre la naturaleza ilusoria de la realidad al llegar a su cuarto:

Vio a un joven acostado... El joven suspiraba. Una de las doncellas le dijo: "¿Qué sueñas, Pao Yu, estás afligido?". "Tuve un sueño muy raro. Soñé que estaba en un jardín y que ustedes no me reconocieron y me dejaron solo. Las seguí hasta la casa y me encontré con otro Pao Yu durmiendo en mi cama". Al oír este diálogo Pao Yu no pudo contenerse y exclamó: "Vine en busca de un Pao Yu; eres tú". El joven se levantó y lo abrazó, gritando: "No era un sueño, tú eres Pao Yu". Una voz llamó desde el jardín: "¡Pao Yu!". Los dos Pao Yu temblaron. El soñado se fue; el otro le decía: "¡Vuelve pronto, Pao Yu!". Pao Yu se despertó. Su doncella Hsi-Yen le preguntó: "¿Qué sueñas Pao Yu, estás afligido?". "Tuve un sueño muy raro. Soñé que estaba en un jardín y que ustedes no me reconocieron..." (*Antología de la literatura fantástica*, op. cit., pp. 407-408).

34 *Ibid.*, p. 102.

35 *Ibid.*, p. 105.

caracteres árabes o sánscritos. Cuando empiezan a sonar las campanas, mi primer impulso es tratar de despertarla pero no puedo: ella intenta atar los cabos de su sueño. Yo sólo soy uno de ellos³⁶.

Cerramos nuestra exposición con "Penélope escribe a Ulises", microtexto del guatemalteco Francisco Nájera en el que se sintetizan las características de la ficción metafísica. En este relato se evidencia de nuevo la estrecha relación entre arte y vida con la utilización de *La Odisea* como subtexto literario. El viajero Ulises, cansado de sus viajes y aventuras, regresa a casa para descubrir con horror que ya sólo es un recuerdo ficticio en las cartas de su esposa Penélope. Atrapado entre el sueño y la realidad, jamás podrá volver a Itaca porque ha perdido su carnadura humana:

Después de tantos años de aventuras, Ulises retorna a Itaca, avanza hacia su casa en la noche, se asoma por una ventana al interior y ve a Penélope, que sentada a la mesa escribe.

Sigilosamente espía las letras que toman forma sobre el papel iluminado por la luz amarilla de una vela, y lee: "Después de tantos años de aventuras, Ulises retorna a Itaca..."³⁷.

36 *Metavias*. Guatemala, Tipografía Nacional, 1983, p. 92.

37 *El sueño de Dios*. New York, Las Americas Publishing, 1985, p. 43.