

DOS MODALIDADES NO MIMÉTICAS DE INFLUENCIA RELIGIOSA EN LA TRADICIÓN LATINOAMERICANA

Claudia Cabrera Espinosa

El Colegio de México

claudia.cabrera.espinosa@gmail.com

Resumen: Como parte del espectro de la literatura no mimética, encontramos una diversidad de textos influidos por la presencia de la divinidad, las distintas tradiciones religiosas o los libros sagrados. Para distinguirlos de lo fantástico, se han empleado términos como lo milagroso y lo maravilloso cristiano; sin embargo, considero necesario precisar y extender esta terminología para que resulte funcional para todas las narraciones en las que interviene lo divino, partiendo del paradigma de realidad intratextual y sin importar el sistema de creencias en el que estén ancladas. Este trabajo propone una nomenclatura que distinga lo milagroso de lo maravilloso y lo fantástico cuando el hecho sobrenatural entraña la mediación de una divinidad o de un ser proveniente de alguna tradición religiosa: lo maravilloso divino y lo fantástico divino.

Palabras clave: literatura latinoamericana, literatura no mimética, maravilloso divino, fantástico divino, milagroso.

TWO NON-MIMETIC MODALITIES OF RELIGIOUS INFLUENCE IN LATIN AMERICAN TRADITION

Abstract: As part of the spectrum of non-mimetic literature, we find a diversity of texts influenced by the presence of divinity, different religious traditions or sacred books. In order to distinguish them from the fantastic, terms such as the miraculous and the Christian marvelous have been used; however, I consider it necessary to specify and extend this terminology so that it would be functional for all narratives in which the divine intervenes, starting from the paradigm of intratextual reality and regardless of the belief system in which they are anchored. This paper proposes a nomenclature that distinguishes the miraculous from the marvelous and the fantastic when the supernatural event involves the mediation of a divinity or a being proceeding from any religious tradition: the marvelous divine and the fantastic divine.

Keywords: Latin American literature, non-mimetic literature, marvelous divine, fantastic divine, miraculous.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.5102>

Recibido: el 30 de septiembre de 2022

Aceptado: el 18 de enero de 2023

Publicado: el 27 de febrero de 2023

Introducción

Tras la publicación de la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, en 1970, la crítica se ha encargado de precisar lo que entendemos por fantástico, por un lado, y de delimitar sus fronteras, por otro. Entre los teóricos que se han ocupado de la primera tarea se encuentran Ana María Barrenechea, Harry Belevan, Irène Bessièrre y Rosemary Jackson, por mencionar algunos, quienes han dedicado sus esfuerzos a diseccionar las conceptualizaciones todorovianas con el fin de establecer una teoría del género —o modo, de acuerdo con Jackson— que funcione para obras literarias de diversas épocas y latitudes. Entre los investigadores que han realizado aportaciones para la categorización de la literatura de irrealidad, en particular en el ámbito hispánico, destacan Antón Risco, David Roas, Jaime Alazraki, Rosalba Campra y Ana María Morales, entre otros. Sobre el tema que me interesa abordar en este trabajo, es decir, la narrativa no mimética de influencia religiosa, son Roas y Morales quienes han realizado los estudios que considero más relevantes.

Desde sus primeros ensayos en torno a lo no mimético (2000), Roas ha hecho hincapié en la hibridación de ciertos géneros, como el “realismo maravilloso” y lo “maravilloso cristiano”. En el primero, que yo considero, más que un género, una corriente o movimiento literario —al igual que el llamado “realismo mágico”—, la intervención de la divinidad no es una condición imprescindible. Son principalmente las creencias populares de ciertas poblaciones latinoamericanas las que suelen propiciar la aparición de lo sobrenatural. En uno de los primeros exponentes literarios de lo real maravilloso, la novela *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, existe un componente mítico que permite la metamorfosis de uno de los personajes (Mackandal) en diversos animales, sin que esto resulte transgresor en la diégesis. No obstante, el plano realista inicial dificulta la inclusión de la obra dentro de lo maravilloso. Si bien lo “real maravilloso” podría funcionar para agrupar este tipo de obras —a medio camino entre lo fantástico y lo maravilloso—, la delimitación geográfica y temporal del término, propuesto y definido por el propio Carpentier,¹ excluye una serie de narraciones de otras tradiciones en las que, desde una perspectiva teórica, se observan las mismas características: una diégesis realista en la que lo sobrenatural es asumido y normalizado. Por ello, novelas como *El reino de este mundo* podrían incluirse dentro de lo fantástico generalizado, o bien, tomando en cuenta el origen religioso de las transformaciones del personaje (el vudú haitiano), dentro de lo fantástico divino generalizado.

En cuanto a lo “maravilloso cristiano”, Roas lo define como

[...] aquel tipo de narración de corte legendario, y origen popular, en el que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (su desenlace se debe a una intervención divina). Según mi definición, en este tipo de relatos lo aparentemente fantástico dejaría de ser percibido como tal puesto que se refiere a un orden ya codificado (en este caso, el cristianismo), lo que elimina toda posibilidad de transgresión. (2000: 28)

¹ Carpentier expone sus ideas sobre lo real maravilloso americano en un artículo publicado en *El Nacional* en 1948, el cual, posteriormente, sirvió de prólogo a la novela *El reino de este mundo* (1949).

El término “maravilloso cristiano”, que ha resultado funcional en las últimas dos décadas y significa una aportación relevante dentro de los estudios de la literatura no mimética, apunta — como su nombre lo indica— solamente a las intervenciones sobrenaturales de origen cristiano y a las narraciones cuyo planteamiento propone un universo con reglas propias, como se deriva de la primera parte de la nomenclatura. Lo maravilloso, como señala Jean Bellemin-Noël, “produce, la mayoría de las veces implícitamente, sus propias condiciones de funcionamiento, apartado de toda consideración de lo real objetivo (el espacio de realidad del cuento es construido, de forma absoluta por el cuentista a medida que su discurso se desarrolla)” (2001: 109). Los teóricos de la literatura no mimética (Caillois, Todorov, Ceserani) coinciden en que la literatura maravillosa crea universos en donde los hechos y seres sobrenaturales no provocan sorpresa ni en los personajes ni en el lector, es decir, que son aceptados como posibles dentro del paradigma de realidad intratextual. Esto resulta evidente en los cuentos de hadas, por ejemplo, una de las modalidades de lo maravilloso, cuyo narrador, de acuerdo con Reisz, “renuncia a toda pretensión de fidelidad fáctica, renuncia desde sus primeras palabras a crear la ilusión de que se refiere a personas y hechos históricamente identificables, únicos en su facticidad” (1989: 139). Lo contrario ocurre en lo fantástico, en donde el planteamiento inicial recrea un mundo aparentemente similar al del lector —al menos en cuanto a sus leyes físicas, no necesariamente con hechos históricamente identificables— que en algún punto es trastornado por la aparición de un hecho o un ser sobrenatural.

En las narraciones en las que lo imposible proviene de la divinidad, algunas veces se parte de un planteamiento maravilloso; se habla de la creación del mundo, del origen de las deidades, se describen cosmogonías propias. Dentro de este tipo de libros se encontrarían, por ejemplo, la *Biblia*, el *Popol Vuh* o los *Puranas*, y todos sus derivados, para los cuales yo sugiero el término de lo “maravilloso divino”. En otros casos, se parte de un plano realista, pero los prodigios son aceptados por los personajes y por el narrador como hechos posibles según lo relativamente verosímil (*Prv*),² como ocurre en lo milagroso, modalidad que tuvo su auge en centurias pasadas y que, desde el siglo XX, ha sido prácticamente abandonada. No consideramos que *Milagros de nuestra señora*, de Gonzalo de Berceo, pertenezca a lo fantástico, por ejemplo, aun cuando el planteamiento de los relatos sea mimético. Sin embargo, existe un tipo de narraciones en las que se propone una diégesis realista que es transgredida por un hecho sobrenatural de origen divino que, en definitiva, provoca inquietud o extrañeza tanto en los personajes como en el narrador y/o en el lector: es lo que llamo “fantástico divino”. La existencia de distintas recepciones ante un mismo hecho obedece a que, algunas veces, existe un paradigma de realidad heterogéneo, es decir, que lo que para un personaje es obra de dios o del diablo, para otro no es más que una casualidad, y ello debe analizarse en cada caso concreto. Igualmente, el lector puede inclinarse por una u otra opción, como sucede muchas veces con los relatos fantásticos, pues puede presentarse la vacilación a la que alude Todorov. A continuación, esbozaré una conceptualización más detallada de cada una de estas modalidades.

² Susana Reisz define como verosímil a “lo que se adecua a los criterios de realidad vigentes dentro de una comunidad cultural determinada”. Se basa en las nociones aristotélicas provenientes de la *Retórica* y la *Poética* para distinguir lo “verosímil” (lo esperable, predecible) de lo “relativamente verosímil” (lo poco esperable pero no descartable por imposible) (1989: 116).

Lo maravilloso divino

Propongo el término de lo maravilloso divino para las narraciones que cuentan con un paradigma de realidad intratextual propio, y cuyos hechos sobrenaturales tienen un origen divino basado en un sistema de creencias religiosas determinado y no constituyen una transgresión en la diégesis. En el ámbito católico, la *Biblia* es un buen ejemplo de cómo los hechos sobrenaturales son admitidos con naturalidad tanto por los personajes como por el lector, lo cual no significa que su aparición no provoque una sorpresa inicial. Lo maravilloso, sin importar su origen, no deja de ser prodigioso, aunque no necesariamente disloque el paradigma de realidad. Si bien este libro sagrado es la fuente primordial de la que abreva lo maravilloso divino de procedencia cristiana, todas las narraciones maravillosas que derivan de él pertenecen a la misma categoría, es decir, los relatos protagonizados por los Reyes Magos, Cristo, los ángeles, la Virgen e incluso el demonio, etc. Esto no significa que todos los relatos en los que aparezca alguno de estos personajes sean maravillosos, puesto que, si el planteamiento es realista y al protagonista se le aparece Jesús de una manera disruptiva, estaríamos en el terreno de lo fantástico.

Igualmente, dentro del judaísmo, el islam o el hinduismo hay un sinnúmero de narraciones en las que las deidades intervienen y realizan portentos sin que se transgreda el paradigma de realidad. Lo mismo ocurre con los relatos mitológicos, cuyos hechos insólitos son admitidos como posibles según lo relativamente verosímil, de acuerdo con la nomenclatura de Susana Reisz (1989), quien señala con acierto que las *Metamorfosis* de Ovidio no son ficciones fantásticas, y *La metamorfosis* de Kafka sí lo es. La *Teogonía*, de Hesíodo, por ejemplo —junto con las *Metamorfosis* de Ovidio—, puede leerse como un texto maravilloso, pues desde el principio se sitúa al lector en un universo totalmente ajeno al suyo en donde Zeus conmueve la anchurosa tierra con su trueno y Gea da a luz a los cíclopes. Las narraciones protagonizadas por Cronos, Atenas o Urano, asimismo, pueden ser consideradas dentro de lo maravilloso divino. Pero no solamente estos textos fundacionales forman parte de esta modalidad, sino también los relatos basados en ellos que recuperan a sus personajes para recrear nuevas historias, siempre y cuando se retome también el universo del que fueron extraídos, o bien se respeten su carácter divino dentro de una narración de corte maravilloso.

Lo fantástico divino

Lo fantástico divino es una modalidad que se inspira en los personajes, escenarios o rituales de las diversas religiones, pero, a diferencia de lo maravilloso divino, parte de un plano realista que es transgredido por un hecho sobrenatural. La aceptación o la negación de la incidencia de fuerzas superiores en el prodigio dependerá del paradigma de realidad intratextual, de las creencias de los personajes y, en última instancia, del lector implícito. En estas narraciones suele estar presente la ambigüedad inherente a lo fantástico propuesta por Todorov, pero esta no es una condición imprescindible. Lo sobrenatural puede ser la única opción posible dentro del relato; sin embargo, no se acepta sin cuestionamientos, como en lo milagroso, sino que, tras su aparición, los personajes y/o el lector implícito reflexionan sobre las causas de lo acontecido.

Coincido con Louis Vax cuando afirma que “lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica” (1965: 10). Sin embargo, el teórico francés agrega inmediatamente después: “Dios, la Virgen, los santos y los ángeles no son seres fantásticos; como no lo son tampoco los genios y las hadas buenas”. Esta aseveración, que adquiere un sentido cabal en los textos milagrosos, en el primer caso, y en la literatura maravillosa, en el segundo, no se cumple cuando se trata de una narración con un paradigma de realidad mimético, es decir, cuando el planteamiento del relato es realista. En este tipo de narraciones, tanto la aparición de un demonio como la de un genio resultarían totalmente transgresoras. Si a Ana Ozores, en *La Regenta* de Leopoldo Alas ‘Clarín’, se le apareciera una hada en uno de sus paseos vespertinos, la visión resultaría evidentemente inquietante y la novela adquiriría un tono fantástico. Cabe recordar que, como señala Morales, no hay temas o motivos fantásticos, sino que lo fantástico es “una manera determinada de articular la ficción” (2004: 26).

Los santos o las vírgenes se despojan de su carácter fantástico —mas no del sobrenatural— efectivamente, cuando se trata de textos milagrosos. Las hagiografías son ejemplos de cómo la intervención de la divinidad puede ser aceptada por los personajes, el narrador y el lector sin trastocar el paradigma de realidad, incluso cuando provoquen asombro a los testigos del fenómeno. En estos casos, la intencionalidad es fortalecer la fe de los receptores y no solo servir de entretenimiento. Asimismo, existen relatos que, sin haber sido aprobados por el Vaticano, describen milagros y tienen el mismo objetivo. La literatura hispánica ofrece una diversidad de ejemplos de ello, aunque la mayoría de estos fueron escritos en siglos anteriores al XX (los *Milagros de nuestra señora*, los *exempla*). A partir de esta centuria, la aparición de los milagros ya no suele tener por objetivo la confirmación del poder de una religión, sino el entretenimiento, el cuestionamiento y la extrañeza del lector mediante un hecho sobrenatural anclado a la fe, a alguna fe. En estos casos, entramos en el terreno de lo fantástico —o de lo maravilloso—, pues ya no se trata de mostrar el poder de Dios a los incrédulos. Como Reisz señala, “[u]n relato piadoso de los milagros de la Virgen o de la vida de un santo y un cuento de hadas no son, en efecto, ficciones fantásticas” (1989: 135); pero esto cambia cuando no se trata de “relatos piadosos”, sino de ficciones que buscan inquietar al lector mediante la irrupción de un hecho insólito que trastoca la solidez de lo real.

Lo maravilloso divino y lo fantástico divino en la cuentística latinoamericana

En los apartados anteriores describí lo que entiendo por maravilloso divino y fantástico divino; no obstante, cada relato tiene sus propias peculiaridades y su propio paradigma de realidad intratextual, por lo que a continuación se abordarán algunos cuentos latinoamericanos para estudiar las diferentes vertientes de lo no mimético de inspiración religiosa. Es posible que un relato muestre características de una de estas modalidades con ciertas variantes, pues no siempre podemos encasillar una narración dentro de una categoría como si se tratara de una formulación matemática. Aun así, se busca que la terminología propuesta resulte operativa para todas las tradiciones y épocas, aunque tomando en cuenta que cada cuento es un microcosmos en el que pueden observarse rasgos de más de una de ellas.

La escritora cubana Esther Díaz Llanillo ofrece un ejemplo de lo maravilloso divino con el breve relato “De la sabiduría de Dios” (*Cuentos antes y después del sueño*, 1934), que comienza de la siguiente manera: “Dios tenía una biblioteca maravillosa: en ella estaba contenida toda la sabiduría de Dios. Allí estaban también los libros escritos por Dios que sólo Él sabía, y las leyes, creencias de los hombres, su arte y su ciencia, así como el perfectible conocimiento humano sobre Dios” (Díaz Llanillo, 2007: 73). Este planteamiento, en el que Dios aparece como protagonista con suma naturalidad, ya apunta a que estamos en el territorio de lo maravilloso, en un universo en donde los seres sobrenaturales existen sin que su presencia constituya un escándalo. No se trata, en definitiva, de un cuento mimético, y el lector puede prepararse para el advenimiento de otros prodigios sin que estos transgredan el paradigma de realidad. Si bien el elemento religioso está presente desde la primera línea, se desconoce a qué sistema de creencias pertenece la deidad; nos encontramos, simplemente, ante la presencia de lo divino.

En esta ficción de Díaz Llanillo se mezclan lo sagrado y lo profano, pues se menciona que en la biblioteca flotaban sobre “estantes transparentes de acrílico divino” artículos tales como “papiros, cintas magnéticas, hojas de palmeras, pergaminos, disquetes, libros impresos, cuerdas anudadas, pieles de animales, casetes, manuscritos, piedras grabadas, discos compactos [...]” (2007:73). La descripción del desorden (ese “enorme reguero”, en palabras de la autora) humaniza la figura de Dios, lo cual también ocurrirá con otros personajes provenientes de libros sagrados en los cuentos que se abordarán más adelante. Se dice que Él, con su perfecta mente organizada, sabía dónde estaba cada cosa, como si el narrador se refiriera a un ama de casa cuyos utensilios de cocina están todos en su sitio aunque aparenten lo contrario. Más adelante, hastiado de su soledad, Dios invita a un hombre a conocer su biblioteca, pero esta no le provoca ningún interés, por lo que decide marcharse. Finalmente, Dios baja a la tierra, conoce la vida de los seres humanos, se horroriza y muere. Cuando resucita y vuelve a ser Él, elimina a los hombres del orbe y se queda “eternamente tranquilo, inconmensurablemente sabio, disfrutando de su maravillosa biblioteca” (Díaz Llanillo, 2007: 74).

Lo maravilloso del relato, es decir, la autonomía de las reglas que lo rigen y la existencia de un mundo en donde todo es posible, deriva, entre otras cosas, en que el invitado de Dios, aquel “hombre común” que merodea en la biblioteca sin encontrar ningún sentido en su interior, no demuestre extrañeza ante la presencia del creador ni ante su extraordinario acervo. Se describen su indiferencia e incomprensión durante su paso por el recinto, lo ajeno que le resultan tanta sabiduría y aquella insólita perfección. Esta indolencia se manifiesta también en el comportamiento de la deidad, quien, tras bajar a la Tierra y sentir el hambre y el dolor, vuelve a abandonar a los seres humanos y a encerrarse en su pequeño paraíso, condenado por su privilegio al aislamiento y a una vida abúlica.

Escrito en la misma época, “El derrumbamiento” (1935), de la uruguayana Armonía Somers, es un ejemplo de lo fantástico divino que roza con lo milagroso. En este se describe un milagro que sin duda acontece en la diégesis; no obstante, la intención de la autora, así como sus elementos subversivos y escandalosos dentro del sistema de creencias cristiano inclinan la balanza hacia lo fantástico. El relato narra la historia del negro Tristán, quien se refugia en una casucha que se tambalea tras haber matado a un blanco. Es una noche lluviosa, y el hombre se echa en el piso junto

a otros necesitados por no poder pagar los diez centavos que vale el catre. Desde el suelo, entre la humedad y el frío, descubre la imagen de una Virgen sobre una repisa. Le pregunta al encargado del establecimiento si él cree en ella, y el otro le contesta que no: “¡Qué voy a creer, negro ignorante! La tengo por si cuela, por si ella manda, nomás. Y en ese caso me cuida de que no caiga el establecimiento” (Somers, 2022: 13). Tras pronunciar estas palabras, un trueno conmueve la casa, lo que funciona como un indicio de la proximidad de lo sobrenatural.

Mientras Tristán intenta dormir, observa que la lamparita de la Virgen comienza a brillar más fuerte, y entonces ocurre lo sobrenatural: la “rosa blanca” baja de su plinto, lentamente, llega hasta donde él está y le dirige la palabra. Le confiesa que fue ella quien lo instó a asesinar al blanco y explica el motivo: “Ellos me mataron al hijo. Me lo matarían de nuevo si él volviera. Y yo no aguanto más esa farsa” (Somers, 2022: 17). Acto seguido, se acuesta junto a él y le pide que le quite la ropa y le frote los pies para derretir la cera y pueda aflorar su carne. El negro se resiste al principio, pero termina acariciándola hasta que los ojos de la Virgen echen chispas de fuego. Después de su encuentro, él se muestra temeroso ante lo que le pasará cuando lo encuentren los hombres que lo buscan, a lo que la Virgen le responde que ella no permitirá que se lo lleven. Aunque no puede salvarlo de la muerte, promete impedir que lo capturen vivo. Lo que hace por él es abandonar la casa y, cuando entran los perseguidores, como lo anticipó el encargado, la casucha se desploma como un “esqueleto que se desarma”, hasta que solo queda “el polvo del aniquilamiento” (Somers, 2022: 24).

Como afirma Ana María Morales, “[l]a función del milagro es básicamente propagandística y es primordial dar fe de un caso excepcional que ha provocado la suspensión momentánea de las leyes que operan en la realidad” (2000: 55). Siguiendo esta idea, para formar parte de esta modalidad, la intención del autor debería ser contribuir a la consolidación de la fe mediante la creación artística, lo que sí ocurre en los *exempla*, por ejemplo, o en cuentos de autores profundamente católicos. No obstante, en “El derrumbamiento” se busca humanizar a la Virgen, cuyo apelativo ni siquiera se escribe con mayúsculas. El cuento describe su lado pasional, la despoja de la cera que la recubre y deja expuesta su carnalidad. En este sentido, la narración resulta subversiva desde el punto de vista católico y no está dirigida a afianzar sus valores. Exalta, en cambio, uno de los pecados capitales: la lujuria, pues la aparición afirma que el saber derretir a una virgen es “la verdadera gloria de un hombre” (Somers, 2022: 21). Se abunda, igualmente, en detalles eróticos entre el negro y la imagen, y él, a pesar de su resistencia inicial, termina tocando el “narciso de oro” de ella, aun temiendo que después puede “quererlo con la sangre, con la sangre loca del negro” (2022: 21). El relato, evidentemente, resulta polémico y transgresor, sobre todo tomando en cuenta la época de su publicación. Como afirma Bessière,

[s]egún las épocas, el relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico, y sólo existe por ese discurso que desarma desde adentro. Del mismo modo que en la leyenda, la vida de los santos y la fábula se unen y se oponen, el relato fantástico parece ser el simétrico negativo del relato del milagro y de la iniciación; del relato del deseo y de la locura. (1974: 4)

“El derrumbamiento” podría considerarse milagroso por el hecho de describir un fenómeno de origen divino inexplicable por las leyes naturales, que obedece al deseo de uno de los personajes; sin embargo, desde un punto de vista teórico es evidente que no pertenece a esta categoría, pues lo sobrenatural no es asumido de manera natural. En palabras de Reisz, “el milagro no trastorna la seguridad de nadie” (1989: 136). En este cuento, en cambio, el protagonista se muestra totalmente asombrado cuando ocurre el prodigio, y el narrador refuerza esta sensación de extrañeza al describir el fenómeno: “Fue entonces cuando sucedió lo increíble” (Somers, 2022: 16). Se trata, en suma, de un cuento fantástico de inspiración divina.

También publicado durante la primera mitad del siglo XX, “El milagro secreto”, de Jorge Luis Borges, ejemplifica lo fantástico divino mediante una narración ambientada en 1939 en la que el escritor judío Jaromir Hladík es arrestado y condenado a muerte en Praga tras la entrada de las vanguardias del Tercer Reich. Una noche antes de morir, llega a su mente la imagen de su drama *Los enemigos*, a la cual aún le faltaban dos actos. Este pensamiento lo corroe y es entonces cuando habla con Dios en la oscuridad: “*Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú, de quien son los siglos y el tiempo*” (Borges, 2003: 179, cursiva en el original). Al día siguiente, cuando Hladík se encuentra frente a la pared del cuartel esperando la descarga, el sargento vocifera la orden final y ocurre lo imposible: “El universo físico se detuvo” (2003: 181). Los hombres que iban a matarlo se quedan inmóviles, el viento cesa y el condenado se da cuenta de que está paralizado. El narrador confirma el milagro: “Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría un plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden” (Borges, 2003: 182). Así, durante el tiempo concedido se dedica a rehacer en su mente los hexámetros de la obra, a borrar, abreviar, amplificar y dar término al drama. Al concluirla, lo derriba la esperada descarga.

En “El milagro secreto”, al igual que en “El derrumbamiento” de Somers, si bien ocurre un milagro, este no tiene como fin fortalecer la fe de los lectores. Resultaría absurdo pretender que el autor buscó apuntalar los valores del judaísmo mediante la escritura de esta narración; sin embargo, se sugiere una tesis metafísica que se manifiesta a través de la breve descripción de las publicaciones del protagonista, entre las cuales se encuentra la *Vindicación de la eternidad*, que versa sobre “las diversas eternidades que han ideado los hombres, desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton” (Borges, 2003: 177), y se niega, asimismo, que todos los hechos del universo integran una serie temporal. Afirma, finalmente, que “basta una sola «repetición» para demostrar que el tiempo es una falacia...” (2003: 177). El cuento no es una apología del judaísmo; plantea la existencia de una fuerza cuyo poder es superior al de la temporalidad humana y a la humanidad misma. La divinidad se alza como un ser omnipotente y clemente, aunque caprichoso, que no salva la vida del protagonista, pero le concede concluir su labor. Se trata, no olvidemos, de un milagro secreto, algo que solo ocurre en la mente de Hladík, aunque sea confirmado por el narrador y aceptado como verosímil por el lector, sin dejar de ser sorprendente.

La creación se convierte en un acto de redención para que el personaje alcance la paz eterna. Esto no sorprende dentro del universo narrativo borgiano y, en este relato particular, se manifiesta mediante la aparición de Dios durante uno de los sueños del dramaturgo, en el que este se oculta en una nave de la biblioteca de Clementinum. Cuando un bibliotecario le pregunta qué busca, Hladík le responde que “a Dios”, y el otro, a su vez, afirma: “*Dios está en cada una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos de Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola*” (Borges, 2002: 180, cursiva en el original). Esta manifestación de lo divino en una biblioteca, en el plano onírico, la posterior alusión a Maimónides —para quien las palabras de un sueño son divinas— y el discurso de la obra de Borges, junto con la ceguera como evidente alusión al autor empírico, forman un conjunto que vincula a la divinidad con la escritura, y sugiere la posibilidad de alcanzar la perfección y la eternidad por medio de esta, como se observa también en el relato de Díaz Llanillo. La fe que se ensalza no está dirigida hacia una deidad específica, lo que se desprende de las alusiones a distintas religiones: el epígrafe, procedente del *Alcorán*, el judaísmo del personaje y la tradición católica a la que pertenece el autor. No cabe duda de que el milagro se percibe como algo que ocurre efectivamente —no hay hesitación—, y que este hecho conlleva un discurso, pero no con la finalidad de exaltar una religión. Este cuento no se incluye dentro de lo milagroso, en su sentido tradicional, y forma parte de lo fantástico divino, pues, como apunta Morales, “[e]l milagro, a pesar de lo que diga Borges, no puede ser secreto” (2000: 55).

Otro cuento ilustrativo de esta modalidad es el ya célebre “Chac Mool” (*Los días enmascarados*, 1954), de Carlos Fuentes, el cual presenta un planteamiento realista que comienza anunciando la muerte de uno de los personajes en Acapulco durante la Semana Santa. Se menciona que Filiberto había sido despedido de su empleo en “la Secretaría”, pero no pudo resistir la tentación de bailar en La Quebrada y asistir a la Playa de Hornos. Las referencias que el autor introduce resultan conocidas para la mayoría de los lectores hispanicos —sobre todo para los mexicanos—, quienes pueden deducir que se trata de un escenario existente con un paradigma de realidad sólido que no deja cabida a lo imposible. Esta es la premisa para que el relato incursione, más adelante, en lo fantástico: que el lector infiera que las reglas del mundo descrito no son propicias para la aparición de lo sobrenatural.

En la transcripción del diario del fallecido Filiberto, se alude a su predilección por coleccionar estatuillas e ídolos y a su intención de adquirir una reproducción del Chac Mool. Más adelante, con la figurilla en casa, comienza la relación del reblandecimiento de esta a causa de la humedad del sitio y de la extraña metamorfosis que sufre: “hay en el torso algo de la textura de la carne, al apretar los brazos los siento de goma, siento que algo circula por esa figura recostada... Volví a bajar en la noche. No cabe duda: el Chac Mool tiene vello en los brazos” (Fuentes, 2013: 32). La paulatina transformación de la estatuilla trastorna la cotidianidad del personaje, quien no puede concentrarse y teme estar delirando, hasta que finalmente esta cobra vida: “Allí estaba Chac Mool, erguido, sonriente, ocre, con su barriga encarnada. Me paralizaron los dos ojillos casi bizcos, muy pegados al caballete de la nariz triangular. Los dientes inferiores mordían el labio superior, inmóviles; sólo el brillo del casquetón cuadrado sobre la cabeza anormalmente voluminosa, delataba vida” (Fuentes, 2013: 32). Estas líneas incluyen tanto la descripción de la deidad como la

reacción del personaje, la cual es de evidente desasosiego. Posteriormente, se narra cómo el pequeño dios se adueña de la casa y muestra un comportamiento violento, lo que afecta el estado mental de Filiberto y amarga sus días hasta que se propone viajar a Acapulco para huir de él, pues se sabe su prisionero. En las últimas líneas del cuento, en el presente narrativo, el narrador llega con el féretro a casa de su amigo y comprueba que la deidad prehispánica sigue ahí, en una bata de casa, con bufanda, lo que demuestra que el relato del difunto era verídico y no producto de su imaginación.

Este cuento fantástico pertenece a la tradición de las estatuas que cobran vida, que Remo Ceserani denomina lo “fantástico arqueológico” (1999: 52), y uno de cuyos máximos representantes es *La Venus de Ille* (1837), de Prosper Mérimée. Sobre esta obra, el investigador italiano escribe que, junto con la frontera geográfica existente en el relato (los Pirineos), hay también una frontera histórica, la que “separa al paganismo del cristianismo, la creencia mágica en los poderes misteriosos de una estatua-ídolo, por un lado, y la moderna transformación de los poderes mágicos en fuerza espiritual y humanística, por otro” (Ceserani, 1999: 54). Esta observación puede trasladarse al relato de Fuentes, pues, al igual que la estatua de Venus en el relato de Mérimée, el Chac Mool pertenece a una tradición distinta al sistema de creencias del personaje que interactúa con él; asimismo, los dos tienen una procedencia divina.

Ambos relatos forman parte de lo fantástico divino, puesto que el hecho sobrenatural —el ser que se anima— resulta transgresor en el paradigma de realidad intratextual. En el cuento de Fuentes, la vida del protagonista es trastornada a tal grado que su escritura, en el diario, se vuelve casi ininteligible y carente de sentido:

[...] todo es tan natural; y luego se cree en lo real... pero esto lo es, más que lo creído por mí. Si es real un garrafón, y más, porque nos damos mejor cuenta de su existencia, o estar, si un bromista pinta el agua de rojo [...] Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo [...] Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse borrado hoy; era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. (Fuentes, 2013: 32)

Estas líneas son reflejo del estado mental de Filiberto y demuestran cómo es afectado por lo sobrenatural —lo que reafirma la “fantasticidad” de la narración—, como lo hará más adelante con el narrador.

Los cuentos mencionados hasta ahora son ilustrativos de la influencia de lo divino y de los textos religiosos en la literatura hispanoamericana del siglo XX. Asimismo, permiten apreciar la diversidad de modos en que intervienen las divinidades en la trama de las narraciones, de una manera distinta a como lo hacían en los relatos decimonónicos, en los que abunda lo milagroso³ o la presencia de lo demoníaco. La humanización de dioses, santos y ángeles, que en un principio fue considerada transgresora, se ha ido normalizado, del mismo modo en que el componente religioso de los temas mitológicos se fue diluyendo para pasar a formar parte del acervo cultural occidental.

³ El mexicano Rubén M. Campos o la española Emilia Pardo Bazán ofrecen ejemplos de este tipo de narrativa.

En la literatura contemporánea, el relato “La mujer de Lot”, de la mexicana Verónica Murguía (*El ángel de Nicolás*, 2003), es un buen ejemplo de cómo se continúa con esta tradición en el siglo XXI mediante la recuperación de los protagonistas de los textos sagrados para la confección de historias maravillosas. La narradora es una mujer sin nombre, a la que en el *Génesis* se alude como “la mujer de Lot”, y a quien en la tradición judeocristiana se conoce como Edith. En este tipo de cuentos, se infiere que el lector implícito está familiarizado con ellos, sin importar si forman parte de su sistema de creencias. Por si quedara alguna duda sobre su origen bíblico, no obstante, se incluye un epígrafe del *Génesis*: “Entonces llovió Jehová sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego de parte de Jehová, desde los cielos. Y destruyó esas ciudades y toda la llanura con todos los moradores que había en ellas, y el fruto de la tierra...” (Murguía, 2003: 65).

El relato narra la llegada de unos hermosos forasteros a Sodoma, quienes más adelante resultan ser ángeles. Recorren la ciudad acompañados por Lot y su mujer, y desaprueban el comportamiento de sus pobladores, a quienes juzgan sucios de amor carnal. La narradora, por su parte, afirma amar la ciudad, cuyos habitantes “encontrábamos en los cuerpos de los otros la dulzura y los goces que el desierto les había negado a nuestros antepasados” (Murguía, 2003: 68). Se ofrecen distintos puntos de vista sobre los sodomitas, y se deja en claro que Lot no es como sus conciudadanos, pues él desdeñaba a las jóvenes que lo buscaban. Su mujer, en cambio, muestra inclinación hacia las prácticas amorosas, incluso llega a desear a los bellos recién llegados, y afirma: “En Sodoma el amor era una religión de la que todos eran oficiantes” (Murguía, 2003: 71). Esta pluralidad en la percepción que se tiene de la urbe ofrece una explicación sobre el comportamiento de la mujer de Lot, quien, como sabemos, fue convertida en una estatua de sal tras ignorar la advertencia de que, una vez que salieran de la ciudad, no debía volver la vista atrás. El relato, narrado desde su voz, humaniza a los sodomitas y no los estigmatiza como pervertidos y pecadores; ofrece, en cambio, una visión en la que ellos se entregan a las artes amatorias con naturalidad y como parte de un ritual en el que se celebraba la vida y sus placeres:

Cuando Lot y yo éramos jóvenes, y él se tendía sobre mí, la muerte se alejaba, despojada de sus armas, vencida por el peso de su cuerpo tibio. En las primeras noches, mientras en la ciudad otros se amaban al mismo tiempo que nosotros —y qué benévola y fraternal me parecía esa coincidencia, estar unidos en el gozo con otros de los que no sabíamos si el nombre—, creí entender para qué nos había sido otorgada la vida. En Sodoma el deseo y la belleza, efímeros y todopoderosos, son sagrados. (Murguía, 2003: 69)

Para los ángeles, sin embargo, los sodomitas son pecadores ante los ojos de Dios, aunque solo son “polvo y ceniza”, lo que remite al canon judeocristiano y a la intencionalidad del pasaje bíblico. A Lot, igualmente, le asquean los rituales de fecundidad, que son descritos por su mujer como noches en las que “el templo vibraba con los gemidos de los amantes; la ciudad se convertía en un inmenso palomar, lleno de amorosas aves que zureaban todas a una” (Murguía, 2003: 72). Se describe, asimismo, la manera en que Lot defiende a los forasteros del resto de los sodomitas, quienes quieren abusar de ellos y, para evitarlo, llega a ofrecerles a sus hijas “para que hagan con ellas como bien les parezca” (2003: 73), siempre y cuando a los recién llegados no les hagan nada. La mujer, escandalizada, las protege y se indigna ante la proposición de su esposo, quien las ofrecía “como si fueran ganado” (2003: 73). Finalmente, los ángeles anuncian la inminente destrucción de

Sodoma y le dicen a Lot que puede sacar a sus hijos e hijas y a quienquiera que ahí tenga; le advierten que no mire hacia atrás. La mujer lamenta que su esposo no interceda para salvar la ciudad y va tras él huyendo del fuego y la destrucción, pero no puede evitar voltear la mirada: “Quise que lo último que vieran mis ojos fuera el lugar en el que lo amé, aunque mi corazón estuviera convertido en polvo y cenizas. Por eso me volví” (Murguía, 2003: 77).

“La mujer de Lot” se incluye dentro de lo maravilloso divino, pues se inspira en un texto sagrado que pertenece a la misma modalidad y recrea un universo de procedencia bíblica que cuenta con sus propias reglas. Retoma a los personajes del hipotexto,⁴ cuya presencia no significa una ruptura dentro de un paradigma de realidad intratextual en el que los seres sobrenaturales —los ángeles— no trastornan la solidez del mundo diegético. Tampoco la destrucción de Sodoma, por el deseo de Jehová, o la transformación de la mujer en estatua —que se infiere en el cuento sin hacerse explícita— dislocan el planteamiento de la narración, que se percibe como maravillosa desde el inicio. Destaca en la configuración del cuento la intención de la autora por abordar el tema bíblico desde una perspectiva intimista en la que la mujer de Lot es un personaje mucho más complejo que el descrito en la *Biblia*. Los sodomitas se presentan, igualmente, como una población más humana, libre de generalizaciones y estereotipos.

Un antecedente de este relato es “La estatua de sal” (*Las fuerzas extrañas*, 1906), de Leopoldo Lugones, el cual parte del mismo pasaje bíblico y también puede incluirse dentro de lo maravilloso divino. No obstante, el texto del autor argentino no está focalizado en la mujer, sino en un personaje masculino que va en busca de la estatua después de escuchar que Edith vive convertida en sal y sin poder moverse. El tratamiento de ambos cuentos es muy distinto, pero tienen un hipotexto en común, así como una forma similar de articular la trama, es decir, mediante la recuperación de personajes provenientes de un libro sagrado que no transgreden el paradigma de realidad, puesto que tanto Lugones como Murguía recrean un mundo con leyes propias. Por otro lado, el componente ficcional también es distinto, pues en el primer caso se trata de una historia que ocurre años después de la destrucción de Sodoma, mientras que en el segundo los hechos son contemporáneos al texto original, solo que se profundiza en la psicología de un personaje femenino que suele ser minimizado, pues en el texto bíblico carece de nombre y su existencia está totalmente subordinada la de su marido. De este modo, al otorgarle voz y complejidad psicológica, la autora mexicana propone una reivindicación de la “mujer de Lot” que ofrece una versión sumamente sugestiva del conocido pasaje.

Como vemos, lo maravilloso divino se basa en textos pertenecientes a una tradición religiosa determinada, pero no necesariamente continúa con la idea canónica de sus personajes; puede incluso ser subversiva e irreverente. La condición para incluir los relatos en esta modalidad es, además de que tengan su origen en personajes o temas religiosos, que sus escenarios sean propicios para la aparición de lo sobrenatural y que este no resulte transgresor dentro del paradigma de realidad intratextual.

⁴ Dentro de su conceptualización de la hipertextualidad, Genette llama “hipotexto” al texto A, es decir, el texto preexistente a partir del cual se escribe un texto derivado de este (el texto B), al que denomina “hipertexto” (1989: 14). En este caso, el hipotexto sería la *Biblia*, y el hipertexto, el cuento de Murguía. El relato “La estatua de sal”, de Leopoldo Lugones, que también puede incluirse dentro de lo maravilloso divino, parte del mismo pasaje bíblico.

Conclusiones

Mi intención al proponer dos nuevos términos para distinguir las narraciones de inspiración religiosa obedece, por un lado, a la necesidad de contar con una nomenclatura clara en cuanto a si se trata de textos fantásticos o maravillosos, distinción que los teóricos de las últimas décadas han contribuido a consolidar: lo fantástico parte de una base realista en la que lo extranatural resulta transgresor, mientras que lo maravilloso crea un universo con reglas propias en donde tiene cabida la aparición de hechos y seres sobrenaturales. Por otro lado, se busca incluir relatos que abreen de cualquier religión, por lo que se evita añadir adjetivos que señalen a un sistema de creencias determinado.

Lo maravilloso divino puede resumirse como una modalidad que comprende aquellos textos de inspiración religiosa en la que los seres y fenómenos sobrenaturales son aceptados como verosímiles dentro del paradigma de realidad intratextual. Lo fantástico divino, por su parte, describe aquellas narraciones que parten de un planteamiento realista en las que los hechos o seres imposibles tienen un origen divino y transgreden el paradigma de realidad intratextual, por lo que generan extrañeza, desasosiego o temor en los personajes, el narrador o el lector. Lo milagroso, finalmente, es una modalidad exclusiva de aquellos textos cuya intención es contribuir a la consolidación de una fe, por lo que los prodigios son aceptados como posibles dentro de lo relativamente verosímil; se trata de un tipo de literatura cuya producción ha decaído desde el siglo pasado.

Una vez que se ha establecido la diferencia entre estas categorías, las obras literarias pueden estudiarse desde una perspectiva teórica y no solo de acuerdo con una corriente o un movimiento literario, como suele ocurrir cuando nos referimos a lo real maravilloso o al realismo mágico. Para determinar si pertenecen a una modalidad u otra, será necesario analizar en cada caso el paradigma de realidad y la manera en que lo sobrenatural incide en este.

Bibliografía

- BESSIÈRE, Irène (1974): *El relato fantástico*. Trad. Alejandra Añón—Estela Consigli—Cristina Santoro. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis (2003): “El milagro secreto”. *Ficciones*. Madrid, Alianza: 173-183.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2001): “Notas sobre lo fantástico”. Trad. David Roas. En David Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros: 107-140.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid, Visor.
- DÍAZ LLANILLO, Esther (2007): “De la sabiduría de Dios”. *Cuentos antes y después del sueño*. La Habana, Letras Cubanas: 73-74.
- FUENTES, Carlos (2013): “Chac Mool”. *Cuentos completos*. México, Fondo de Cultura Económica: 27-35.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.

- MORALES, Ana María (2000): “Las fronteras de lo fantástico”. *Signos Literarios y Lingüísticos*, II/2: 47-61.
- MORALES, Ana María (2004): “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”. En Ana María Morales—José Miguel Sardiñas (eds.): *Odiseas de lo fantástico*. México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica: 25-37.
- MURGUÍA, Verónica (2003): “La mujer de Lot”. *El ángel de Nicolás*. México, Era: 65-77.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989): *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette.
- ROAS, David (2000): *La recepción de la literatura fantástica en las España del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- SOMERS, Armonía (2022): *El derrumbamiento*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- TODOROV, Tzvetan (2009): *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México, Ediciones Coyoacán.
- VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*. Trad. Juan Merino. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

© Claudia Cabrera Espinosa



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C