



HAL
open science

Anatomía del jardín: De la física cuántica a lo fantástico en Hubo un jardín de Valeria Correa Fiz

Clara SIMINIANI LEON

► To cite this version:

Clara SIMINIANI LEON. Anatomía del jardín: De la física cuántica a lo fantástico en Hubo un jardín de Valeria Correa Fiz. Crisol Série numérique, 2023, HS (2023): Mélange 2023, <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/issue/view/95>. hal-04336900

HAL Id: hal-04336900

<https://hal.science/hal-04336900>

Submitted on 18 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anatomía del jardín: De la física cuántica a lo fantástico en *Hubo un jardín* de Valeria Correa Fiz

CLARA SIMINIANI LEÓN

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

*PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y
TEATRALES*

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

LABORATOIRE CULTURE ET HISTOIRE DANS L'ESPACE ROMAN

siminianileon@unistra.fr

1. Podríamos empezar hablando sobre la tierra.
2. Numerosas mitologías narran al hombre como una creación divina modelada con el barro de la tierra. La propia etimología de *humano* perpetúa el mito de la creación, ya que esta palabra proviene de *humanus*, compuesta a su vez por *humus* –«tierra» en latín– y por el sufijo –*anus* que indica procedencia: así, las raíces de dicha palabra nos recuerdan que el hombre emana de la tierra.
3. La tierra, además, es la base sobre la que incontables seres vivos coexisten transformando un mundo en el que lo infinitamente pequeño y lo inconmensurablemente grande viven entrelazados y armonizados a partir de unas leyes determinadas. El diccionario opta por nombrar «naturaleza» a esta orquesta universal; palabra que Valeria Correa Fiz traduce, en su propio lenguaje, como «jardín». De este modo, el jardín es la metáfora que permite a Correa Fiz tejer un hilo entre todos los relatos de *Hubo un jardín*, su segundo libro de cuentos publicado en 2022 y que analizaremos a lo largo de este artículo. El jardín funciona aquí como símbolo de todo elemento natural que existe –o existió– a nuestro alrededor, pero también representa la naturaleza que respira en nuestro interior y que configura aquellos territorios internos a los que acudimos a lo largo de nuestra vida, así como otros espacios que se cierran para siempre –y es seguramente por su connotación mítica por lo que Correa Fiz elige el jardín. En última instancia, pensar el jardín es otra forma más de reflexionar sobre todo aquello que percibimos como «real» a través del pensamiento científico, mítico y filosófico, y por

todo lo dicho va a ser el espacio desde el que la escritora se proponga cuestionar la (idea de) realidad que todos compartimos.

4. No es de extrañar, dicho esto, que el medio utilizado por la autora para llevar a cabo tamaño objetivo sea el cuento fantástico. Y es que lo fantástico tal y como se concibe en este artículo es el terreno ideal para abreviar a este tipo de preocupaciones. Lo fantástico abre grietas en ese conglomerado de creencias que hemos decidido llamar *realidad* –con sus declinaciones científicas, sociales, políticas, ontológicas...–, provocando así un determinado efecto fantástico en el lector fruto del consecuente cuestionamiento intelectual o metafísico sobre su propia cotidianeidad: «lo que en verdad ofrece [lo fantástico] son inquietantes metáforas sobre la condición del individuo contemporáneo, a la vez que indaga en las zonas oscuras que se ocultan tras lo cotidiano» (Casas y Roas, 2016: 16). La relación tan estrecha que mantiene lo fantástico con la realidad provoca que sus motivos, recursos y objetivos evolucionen a medida que lo hace el conocimiento y percepción de lo real. Esto explica que lo fantástico esté tan ligado a la ciencia, puesto que el objetivo principal de esta última es aprehender, entender y explicar la realidad –o el jardín–. Por ello numerosos investigadores han considerado oportuno cuestionarse sobre el destino de lo fantástico en una contemporaneidad en la que el concepto de realidad estalla en mil pedazos. En efecto, la ciencia del siglo XX llegó a la conclusión de que la realidad ya no es una noción objetiva sino más bien caótica, imprevisible y enigmática y, de hecho, numerosos motivos tradicionalmente fantásticos podrían explicarse racionalmente hoy en día. Pero ¿tiene todo este nuevo paradigma implicaciones reales en nuestra cotidianeidad? Si bien es cierto que nuestra experiencia cotidiana es completamente ajena a los postulados de la física moderna –que es el campo de la ciencia en el que vamos a adentrarnos en este artículo–, sí que creemos que la ruptura de la noción de realidad ha influido directa o indirectamente en innumerables producciones artísticas, entre las que figura, a nuestro parecer, *Hubo un jardín*.

5. Reflexionemos, pues, sobre la relación existente entre la física contemporánea y lo fantástico actual. Veamos cómo son las resonancias que la física moderna encuentra en *Hubo un jardín* y que aparecen cristalizadas en el particular lienzo natural representado por Valeria Correa Fiz. Para ello, volvamos al jardín y a la tierra, a esa materia con la que el mito creó al hombre y a partir de la que nace esta investigación.

1. El jardín del ser de tierra

1.1. El Edén que hubo

6. Como ya hemos adelantado, el jardín es el hilo conductor de los cuentos que integran *Hubo un jardín*. Se trata, pues, de una potente imagen con numerosas capas o niveles de interpretación: nos referiremos a ellas indistintamente a lo largo de este artículo una vez expuestas en este primer apartado.
7. Por un lado, estamos ante la evidente reconstrucción mítica del jardín del Edén, representado por la tradición judeocristiana como un espacio natural paradisíaco «beatífico y redentor donde se posibilita una vida en común sin violencia» (Correa Fiz, 2022b). Dicho territorio de inocencia y de paz es reutilizado en los cuentos al proponer como escenario de la trama diversos espacios naturales que al inicio de la narración aún no han sido corrompidos. Algunos ejemplos de estos *jardines* son el bosque de eucaliptos en «La Celestial», un opulento hotel en medio de la sierra en «Hotel Edén», un invernadero repleto de orquídeas en «El invernadero de Eiffel», un apartamento con un empapelado de flores de lis en «Las comisiones», o el parque de España frente al río Paraná en «Donde mueren las perras». Sin embargo, estos espacios serán violentados y terminarán convirtiéndose en el escenario de tragedias diversas: el bosque de eucaliptos terminará apesando a causa de los desechos cárnicos del matadero vecino y de la presencia de dos cadáveres humanos, el Hotel Edén será incendiado, el invernadero de Eiffel desmontado y el empapelado de flores de lis arrancado; en cuanto al parque de España, en él sobrevendrán numerosos e inexplicables suicidios de animales.
8. Además del espacio físico, la naturaleza interior de los personajes también perderá su estado edénico al desmoronarse como consecuencia de la tragedia. En los siete¹ cuentos que componen el libro se nos presenta a ado-

1 El siete, por cierto, es un número con una simbología espiritual y mitológica particular. Día de descanso de Dios en el Génesis y día santo para el judaísmo, es un número que simboliza la perfección. También es un número especialmente relevante en el hinduismo, el budismo, el mitraísmo o la masonería escocesa, entre otros. Por eso Correa Fiz explica en una entrevista que se trata de un número «que en muchas culturas antiguas representa lo sagrado porque está compuesto por el tres (la tríada) y el cuatro (la tétrada); es decir, el siete combina y vincula el mundo de arriba y el mundo de abajo. Y, por lo tanto, convoca también su síntesis, el Jardín del Edén del que fuimos expulsados» (2022c).

lescentes o jóvenes adultos que, a imagen del hombre de barro que daba sus primeros pasos en el Edén, aún vivían en el jardín de su inocencia cuando la trama comienza. Aunque sus vivencias en ese jardín originario no eran necesariamente positivas –la adolescencia por lo general no lo es–, sigue tratándose de un espacio inicial en el que encontraban cobijo y del que serán expulsados a su pesar conforme la narración avance. De este modo, llegará un punto en el que el acceso a ese antiguo espacio edénico en el que imperaba el orden –al puro estilo francés– solo se podrá hacer a través del recuerdo. Se trata de un jardín que hubo y que, tras un acontecimiento traumático, verá cerrarse las puertas que permitían entrar en él. De ahí que, salvo en el caso de «Un amor imaginario» que está mayoritariamente narrado en presente, todos los relatos cuenten con una doble temporalidad: el presente desde el que el narrador cuenta su propia historia, y el pasado en el que se desarrolla la casi totalidad de la narración al describir el recuerdo del suceso que le marcó para siempre. La expulsión del Edén particular de cada uno de los narradores es definitiva, y por eso, a pesar de la distancia de los años, aún viven atormentados por la pérdida de ese estado de paz que no recuperarán nunca.

9. La muerte del jardín refleja, entre otras cosas, el dolor que supone perder a alguien. Así, en «La Celestial», el narrador recuerda desolado la muerte de su amigo Juanito de la que él, sin quererlo, también fue responsable. Tampoco consigue quitarse de la cabeza la imagen del cuerpo inerte de otro chico de la banda que terminó suicidándose: «Pasaron ya más de treinta años y todavía, a veces, sueño con el pico rojo y blanco de los caranchos desmenuzando el cuerpo de Olsen [...]. Y me quedo la noche en blanco, pensando» (Correa Fiz, 2022; 29). Por otro lado, en «Las comisiones» la protagonista revela al que parece ser su psicólogo lo difíciles que son las noches, ya que sueña con un suicidio del que fue testigo, y en «Donde mueren las perras», Pajarita se lamenta por la pérdida de su amante Clap, que desapareció tras un oscuro entramado que involucraba la magia negra: «No te olvidó, Clap» (2022; 124).
10. No son estos los únicos cuentos que narran la muerte. De hecho, en aquellos en los que la muerte no es física, es metafórica. Por ejemplo, la narradora de «Un amor imaginario», que es enfermera, se confronta a la muerte de la imagen ideal que tiene de uno de sus pacientes, mientras que en «El invernadero de Eiffel» Vanesa deja morir una parte de sí misma para

dejar que otra renazca, lo cual implica a su vez la muerte de la relación con su madre tal y como era hasta ahora:

–No voy a estudiar piano, mamá. Voy a estudiar francés y después viajar. Tía Cleo me dejó un dinero.

Hablé rápido pero con tanta autoridad que ni siquiera acertó a preguntar por qué.

Se recostó, se llevó la sábana hasta la barbilla y cerró los ojos.

Como cuando los muertos se despiden de nosotros para siempre (Correa Fiz, 2022; 109)

11. Otra de las capas de interpretación acerca del jardín es la ya comentada metáfora de la naturaleza. Veremos, en efecto, que los elementos naturales brotan por todo el libro. De hecho, los cuentos están enmarcados por la ilustración de Sara Morante que ocupa la portada y contraportada, y en la que las ramas de un árbol en flor sirven de apoyo a un pájaro que nos recuerda a la narradora del último cuento y cuyo apodo es «Pajarita». Pájaros, flores, perros, tormentas, mandrágoras, lunas, ríos, parques, macetas, grillos, bosques...: la naturaleza es omnipresente y aparece unificada bajo el concepto del jardín, que a fin de cuentas es un personaje más y que, como ocurre con Pajarita, a menudo aparece enredado con lo humano.
12. Por último, creemos que el jardín podría representar la concepción racional, determinista y ordenada de la realidad que la física clásica tenía del mundo. En el siglo XVIII el Racionalismo trajo consigo una revolución del pensamiento a partir de la cual se descartó la religión y la superstición como forma de aprehender lo real. El único medio válido para acceder a la Verdad era la razón, que a su vez permitía interpretar las leyes mecánicas del mundo. En efecto, el mundo –el jardín– era considerado como un espacio en el que no cabía el azar; se trataba de una escena inerte que acogía los acontecimientos que funcionaban de forma mecánica, como un reloj. En definitiva, era un lugar en el que el espacio y el tiempo eran absolutos, y cuyas propiedades esenciales funcionaban independientemente de su interacción con el resto de elementos del jardín, lo cual las volvía lógicas y racionales. Y, sin embargo –o precisamente por ello–, ese jardín tan regulado y sistemático del mundo newtoniano es el que vio nacer a la literatura fantástica.
13. Lo fantástico, que según Roger Bozzetto (2004) está tan ligado a las revoluciones, nació en una época en la que, efectivamente, coexistían una revolución industrial, económica y política. Todo ello condimentado con la

ya mencionada revolución del pensamiento que, según el crítico francés, condujo a la primera crisis de sentido de Occidente. Y es que, a pesar de que lo sobrenatural ya no podía explicar el mundo, seguía latente la sensación de que algo escapaba al imperio de la razón: por eso este período fue un terreno especialmente fértil en el que germinó la semilla de lo fantástico. En este universo que obedecía a leyes lógicas, deterministas y ordenadas, lo fantástico surgió para alumbrar excepciones a todas esas normas que mantenían el jardín bajo control:

Lovecraft, todavía en 1927, en su célebre ensayo «El horror sobrenatural en literatura», sigue hablando de las «leyes fijas de Naturaleza» y de la «suspensión o transgresión maligna y particular» de éstas que define a lo fantástico (Lovecraft, 1927: 11). Visto desde esta perspectiva «clásica», lo fantástico plantearía una excepción a la estabilidad del universo (Roas, 2008; 95).

14. En definitiva, el jardín también podría ser un símbolo de la realidad, y en ese sentido nos permite enlazar con ese espacio newtoniano y edénico cuya estabilidad y orden reconfortaban a todo aquel que se interesara por sus leyes. Pero cuando la ciencia da otra vuelta de tuerca y demuestra que en lugar de orden hay caos y azar, desde el nuevo jardín desordenado solo se accede a recordar el Edén que hubo.

1.2. *El desorden del nuevo jardín*

A todo esto, varios cronopios se han excitado enormemente porque acaban de enterarse de que a lo mejor el universo es asimétrico, lo que va en contra de la más ilustre de todas las ideas recibidas.

Julio Cortázar

15. El siglo XX va a ser el escenario de otra de las grandes revoluciones del pensamiento humano, ya que en este período surgirán las dos teorías que constituyen los pilares de la física contemporánea: estamos hablando de la teoría de la relatividad y de la mecánica cuántica. La primera propone leyes para lo infinitamente grande, mientras que la segunda se preocupa por lo inmensamente pequeño.
16. Con la teoría de la relatividad especial (1905) y general (1915) de Einstein, el tiempo y el espacio dejaron de ser nociones absolutas para convertirse en propiedades relativas e interconectadas. La teoría de la relatividad

se aplica a escalas tan grandes que sus consecuencias nos resultan desconocidas; de hecho, muchas de las hipótesis derivadas de la relatividad, como los agujeros de gusano, los saltos temporales o las alteraciones del espacio-tiempo parecen pertenecer al campo de la ciencia ficción más que a un escenario familiar. Sin embargo, lo cierto es que tanto los postulados de la relatividad como de la física cuántica intervinieron decisivamente en el cambio de paradigma que precedió a nuestro siglo. Así, el siglo XX vivió una total revolución conceptual, caracterizada por la «pérdida de la existencia de una única realidad “objetiva”» (Roas, 2011; 22). No es de extrañar, por tanto, que Einstein advirtiera que no hay más que puntos de vista personales, lo cual hace eco en *Hubo un jardín* donde no queda rastro de un posible narrador omnisciente, ya que todos los cuentos son narrados por una voz homodiegética cuya focalización es interna. De ahí que Correa Fiz declare que «la mirada es subjetiva y, en consecuencia, lo que nos cuenten los personajes puede (y debe) despertar sospechas» (2022c). La importancia que Correa Fiz concede a la sospecha nos parece relevante. Y es que el pensamiento posmoderno, consecuentemente caracterizado –entre otras cosas– por la ruptura de la antigua realidad inmutable y la evanescencia de los grandes relatos (Lyotard, 1979), encuentra su reflejo en la narrativa posmoderna, en la que se revela una «clara desconfianza ante lo real» (Roas, 2011; 145). Lo que, según Roas, distingue a la narrativa posmoderna de lo fantástico contemporáneo (sin olvidar que lo fantástico contemporáneo es narrativa posmoderna) es que la primera tiende a «borrar los límites entre la realidad y la ficción», mientras que el segundo «los problematiza» (2011; 152). Esto es exactamente lo que ocurre en todos los relatos de *Hubo en jardín*. Correa Fiz pone el foco en el punto de vista de unos narradores homodiegéticos poco fiables, ya que deciden no contárnoslo todo. Esto es, no se trata solo de proponer voces personales y relativas, sino que Correa Fiz va más allá e introduce los cuentos en la potencialidad de lo insólito mediante puntos de vista voluntariamente truncados y defectuosos, así como silencios deliberados que van infiltrando progresivamente en los textos la tensión y el efecto perturbador tan propios de lo fantástico.

17. Adentrémonos ahora en la otra teoría que pondrá patas arriba los modelos epistémicos tradicionales: la mecánica cuántica. En efecto, cuando profundizamos en los postulados de la física cuántica y descubrimos algunos de sus principios fundamentales como el azar, la incertidumbre, la superposición cuántica o los multiversos, advertimos que los fenómenos

descritos van a contracorriente de toda lógica o racionalidad. El propio Richard Feynman, que es uno de los físicos que más ha aportado a la teoría cuántica y que recibió el Premio Nobel de Física en 1965, nos deja esta célebre reflexión sobre su propio campo de estudio:

No tomen todo esto de manera solemne... ¡Relájense y disfruten! Simplemente, vamos a hablar sobre el comportamiento de la naturaleza [...]. Si se preguntan: «¿Cómo puede ser así?», entrarán en un callejón sin salida del que nadie ha logrado escapar hasta ahora. Nadie sabe cómo la naturaleza puede comportarse de este modo... ¡Nadie “entiende” la mecánica cuántica! (en Fernández-Vidal, 2013; 20).

18. Que ni siquiera Richard Feynman entendiera cómo es posible que la naturaleza siga unas leyes tan disparatadas nos lleva a concluir que parece inevitable reaccionar con confusión o inquietud ante la revelación de que el jardín no es en absoluto tal y como creíamos –al menos para el raciocinio de nuestra época. De hecho, a numerosos científicos les pareció simplemente inaceptable que el modelo matemático al que obedece el Universo sea intrínsecamente aleatorio, por muy riguroso y preciso que sea. De ahí que Einstein, que no consiguió tolerar la parte de azar que se cuele en el jardín, comentara que «Dios no juega a los dados con el Universo», a lo que Max Born respondió, por cierto, que quién era él para decidir a qué juega Dios.
19. Este tipo de reacciones y debates que siguen vivos y reactualizados hoy en día muestran que el intento de aprehensión científica del jardín va más allá de la resolución de cálculos matemáticos: se trata de una búsqueda de comprensión profunda de la naturaleza y sus misterios. Pero la aspiración a encontrar un sentido no solo es inherente a la ciencia; de hecho, los escritores que escriben cuentos fantásticos suelen compartir esas preocupaciones. Julio Cortázar, por ejemplo, admitió lo siguiente: «Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas» (1968; 21). Cortázar menciona en numerosos ensayos cómo en su jardín nunca hubo árboles *normales*: los suyos no dan frutos sino piedras preciosas. Él vivió toda su vida instalado en esa lateralidad que le hacía ver el mundo desde un extrañamiento crónico –de ahí el «por supuesto» de la anterior cita– y entendía que su percepción del jardín es una construcción; un relato. Valeria Correa Fiz comparte seguramente dicha lateralidad, o al

menos así lo ha expresado en numerosas ocasiones². La porosidad, el misterio y el abandono de las propiedades universales forman parte del jardín de Correa Fiz en el que «la luz y la oscuridad pueden habitar un mismo pliegue» (2022; 31).

2. «Sigo buscando algo de que estoy hambriento, pero que no encontraré nunca»

20. El cambio de paradigma científico del siglo XX nos deja con más preguntas que respuestas, algunas de las cuales son «de gran belleza intelectual: ¿Existe una realidad única y objetiva? ¿Está la Luna ahí arriba cuando no la miramos? [...] ¿Seguimos un guion determinado en nuestra existencia o lo escribimos a medida que vamos viviendo?» (Fernández-Vidal, 2013; 15). Teniendo en cuenta que la ciencia parte de aquello que el Universo no nos dice, el científico contemporáneo tiene que asumir que, al menos de momento, siempre encontrará en sus ecuaciones una parte de misterio.
 21. Uno de los postulados básicos de la mecánica cuántica que refleja muy bien esto último es el Principio de Incertidumbre. Heisenberg demostró en 1927 que nunca podremos conocer con exactitud la posición ni la velocidad de las partículas subatómicas. Es más: sus valores son inversamente proporcionales, por lo que cuanto mejor conocemos la posición de una partícula fundamental, peor conocemos su velocidad, y viceversa (Greene, 1999; 193).
 22. Si la incertidumbre cuántica nos interesa, es porque concretiza muy bien parte del misterio cósmico que tantos humanos han intentado desentrañar desde que tuvieron acceso a la razón. La literatura fantástica se hace eco de la necesidad de explorar la realidad y sus límites, y por eso mismo plantea interrogaciones sin respuesta, especialmente en la actualidad, donde el género, renovado, instala la incertidumbre en el punto de mira³.
- 2 En la entrevista disponible en el dossier de prensa de *Hubo un jardín* (2022c), Correa Fiz reflexiona sobre el tema: «Yo también creo y acepto una realidad más porosa que admite otros órdenes no estrictamente vinculados con la razón. La inclusión de elementos o tramas de carácter fantástico o insólito es una reivindicación y un antídoto contra la visión (casi) hegemónica de que la realidad es una entidad ontológicamente estable y única. A veces, somos pobres por exceso de realidad».
 - 3 Ya Todorov, con su teoría de lo fantástico tan canónica como polémica, instalaba la incertidumbre en el punto de mira, salvo que la asoció a la vacilación del personaje y del lector frente a la necesaria elección entre una explicación racional del acontecimiento

De hecho, una de las sendas que toma lo insólito contemporáneo es lo que Carmen Alemany ha denominado «narrativa de lo inusual» y que describe como una «mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y de una realidad insólita [...]». En la narrativa de lo inusual, lo que prima es la incertidumbre» (2017). Podríamos ubicar los relatos de *Hubo un jardín* bajo el paraguas de lo inusual debido a que las experiencias narradas se sitúan en una particular realidad contaminada por lo insólito. Aunque, a nuestro parecer, lo inusual sigue siendo fantástico; un fantástico más amplio y renovado no ya tanto por una determinada transgresión temática sino lingüística, en la que el silencio es protagonista.

23. Esto es patente en los siete cuentos de *Hubo un jardín* en los que la incertidumbre, como en la cuántica, tiene un papel estrella. La propia Correa Fiz indica en una entrevista que «la resolución del misterio es siempre inferior al misterio» (2022d). El silencio es una de sus herramientas privilegiadas; la elipsis le permite crear un ambiente en el que misterio y tensión van de la mano, lo cual abre las puertas a lo fantástico. De este modo, lo no dicho no tiende a una solución sino «a una frustración: la frustración de las expectativas del lector, que [...] es precisamente lo que parece buscar el lector habitual del género» (Campra, 1991; 51). Esta reflexión de Campra resuena con lo que Rachel Bouvet denomina «placer de la indeterminación» en su estudio sobre lo fantástico (2000). Bouvet dedica una gran parte de dicho estudio a la cuestión de la indeterminación, tomando como punto de partida las teorías de Roman Ingarden y Wolfgang Iser (en Bouvet, 2000; 18-23). Bouvet actualiza dichas teorías alegando que el relato fantástico cuestiona la concepción del enigma tal y como fue planteado por el código hermenéutico de Roland Barthes. Heredero del modelo enigmático de la Antigüedad en el que Edipo tenía que encontrar la respuesta a la pregunta formulada por la Esfinge, Barthes planteó que todo texto sugiere un enigma que termina siendo resuelto de forma más o menos rápida (Bouvet, 2000; 41). Sin embargo, la indeterminación fantástica nunca se resuelve. Lo fantástico contemporáneo es un terreno de silencios y ausencias. La irresolución del enigma provoca un efecto en el lector que, según Bouvet, es tan perturbador como placentero: de ahí que acuñe el concepto

fantástico o una explicación sobrenatural: «Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux» (1970: 29). Numerosos críticos desconsideran la duda todoroviana como elemento definitorio del género; en nuestra opinión, la teoría de Todorov no da cuenta de las inmensas posibilidades de lo fantástico.

del «placer de la indeterminación». Estamos aquí ante un recurso sintáctico que, en nuestra opinión, es esencial en la renovación actual del género fantástico. No olvidemos que lo fantástico busca hacer tambalear nuestras creencias en un contexto en el que los vampiros ya no dan miedo. De ahí que Rosalba Campra, que es una de las pioneras en defender este punto de vista, afirmara que ya no es el personaje sobrenatural el que define a un texto como fantástico sino más bien «la irresoluble falta de nexos entre los distantes elementos de lo real» (en Roas, 2001; 191).

24. El silencio participa en la tensión narrativa de *Hubo un jardín*. El lector siente que hay una fatalidad acechante en todo momento, sin saber muy bien qué es. En muchas ocasiones, el silencio aparece tematizado en torno al secreto: además de mostrarnos su jardín secreto, los narradores cuentan un acontecimiento que seguramente preferirían mantener oculto, ya que parecen carcomidos por la culpa. Así, hay elementos voluntariamente silenciados; lo que no se dice se resguarda en el silencio mientras contribuye a la tensión creciente.
25. Un ejemplo de ello es el cuento «Así en tu cuerpo como en el mío», que narra el momento en que una adolescente presencia una escena sentada en un bar. Además de ser el personaje protagónico –aquí testigo–, la adolescente también es la narradora, aunque con unos años más. Recordemos que, como en todos los cuentos, la focalización es interna y la narración se lleva a cabo desde una temporalidad posterior a los hechos narrados. Volvamos a esos hechos: con su refresco en mano, la joven observa cómo, en uno de los balcones del edificio situado en frente, una mujer se asoma. Parece desesperada. La delatan los ojos rojos y el intento frenético de ver el recorrido que toma el hombre que acaba de salir del mismo edificio.
26. La descripción de la escena se lleva a cabo con todo detalle, como si la adolescente conjurara toda su concentración para no perderse nada. De hecho, tanto la escena que está presenciando como el acto de observar parecen formar parte de un ritual que se repite cada semana: «Ningún conocido de quien preocuparse: solo los apostadores de siempre», o «–¿Otra vez acá? –preguntó el mozo» (Correa Fiz, 2022; 32). Sin embargo, ese día el ritual parece romperse: «[...] ella se asomó. No sonreía como todos los miércoles por las tardes» (2022; 32), o «Miré la hora, era más temprano de lo habitual, pero él ya salía por la puerta del 416 de la calle Balcarce», y más tarde, «él había doblado por Urquiza hacia Moreno. Tampoco era el camino que

hacia siempre» (2022; 33). Suponemos que estamos presenciando los momentos posteriores a una ruptura que la mujer no esperaba vivir –de la mujer, por cierto, no se nos da ningún dato identificativo, y la narradora se refiere a ella como «la mujer» o mediante el pronombre personal «ella». El desconsuelo de la mujer es tal que en un momento parece a punto de tirarse por el balcón, pero termina retirándose «el pelo con las dos manos hacia atrás y el cuerpo se convulsionó en un llanto» (2022; 34).

27. Hasta aquí no hay nada que no sea perfectamente común en la normalidad extratextual: la tristeza frente a una ruptura es un sentimiento corriente. Y a pesar de ello, el lector siente que le faltan datos, por lo que una sensación de extrañamiento empieza a instalarse. ¿Por qué la adolescente conoce tan bien las costumbres de la mujer? Es más, ¿quién es esa mujer? Aunque podamos intuir la relación entre las dos mujeres, el enigma sigue sin ser respondido. La impresión de que algo horrible está a punto de ocurrir empieza a acomodarse en el cuento. Entonces la adolescente piensa: «Dios mío, ayúdala a fingir» (2022; 34). El hecho de que la adolescente le rece a Dios⁴ nos lleva a pensar que hay algo importante en juego. Como si una sospecha invisible nos asegurara que esa mujer tiene que conseguir fingir para sobrevivir. Las preguntas se acumulan.
28. Llega un punto en que la adolescente decide pedir la cuenta, y en ese momento «El mozo miró la hora. Los del bar también lo sabían. ¿Y el pibe que repartía el diario vespertino? Y el portero. Y los vecinos. Supongo que Alfonso se demoró a propósito en cobrarme» (2022; 34). El pronombre «lo» («lo sabían»), a pesar de parecer inocente, aún gran parte del misterio. Todo el mundo «lo» sabe, salvo el lector del cuento, que siente que es el único en desconocer esa etérea amenaza. Las últimas líneas del cuento proponen una resolución, aunque es una resolución a medias que no desvela el secreto en su totalidad: «Me acuerdo de que, entre globo y globo, y sin dejar de mascar el chicle, todavía murmuraba: *Ayúdala a fingir, Dios mío; ayúdala a fingir al menos cuando llegue papá*» (2022; 35). Entendemos que la mujer es pariente de la adolescente y que seguramente es su madre, pero ¿y si fuera su hermana? Comprendemos que tiene que ocultar su aventura, pero ¿por qué es importante hasta el punto de pedirle ayuda a Dios? ¿Acaso el padre podría actuar de forma violenta? Y ¿por qué todo el mundo está al

4 El rezo, por cierto, resuena con el título del cuento. «Así en tu cuerpo como en el mío» recuerda, en efecto, al «Así en la tierra como en el cielo» del Padre Nuestro.

tanto de la historia? ¿Se limita ese «lo» a una simple aventura, o hay algo más?

29. La ausencia de resolución es aún más clara en el cuento insólito «Un amor imaginario». Si en «Así en tu cuerpo como en el mío» el lector tendrá que completar la información con su propia interpretación si quiere terminar el puzzle, en «Un amor imaginario» el final fragmentado propone al lector que sea él quien responda a la pregunta si no quiere quedarse con un final inconcluso. Esto ocurre literalmente, ya que al final del cuento Tomás, un anciano y paciente de la protagonista que es enfermera, le pide a ella que perpetúe un engaño. Tomás siente que se va a morir, y por eso quiere que la protagonista siga manteniendo una correspondencia que él empezó con una mujer que cree que su interlocutor es otra persona. El anciano le pregunta en dos ocasiones «¿Lo harás?». La respuesta nunca llega. El cuento se cierra de la forma que sigue: «Oigo sus palabras agitadas y pienso en el té que nunca preparó; el calor que podría proveerme la bebida para que yo también dejara de temblar» (2022; 122).

30. El silencio nutre lo fantástico, y al mismo tiempo la ciencia es intrínsecamente misteriosa. Y en ese misterio y silencio habita el efecto fantástico, del que hablaremos unas líneas más adelante. En todo caso, nos parece que una de las resonancias más claras que tiene la ciencia contemporánea en *Hubo un jardín* es la asunción del misterio, por lo que no podemos más que coincidir con esta afirmación de Campra:

[En el siglo pasado] [e]l nivel semántico podía proponer contradicciones insolubles, pero proponía también un significado reconocible. Al vampiro, si es que existe, se lo puede combatir. [...] En el cuento fantástico contemporáneo, esa mínima seguridad ha sido, o tiende a ser, suplantada por el silencio. [...] En un mundo enteramente natural, inscrito en un sistema de realidad identificable, se abre el abismo de la no significación. [...] La lectura oscila entonces entre la suposición de la nada y la sospecha de algo insondable, entre la reconstrucción de una causalidad oculta y la aceptación del sin sentido: en ese vacío acecha la plenitud semántica del peligro (1991; 57).

31. Y el vacío fantástico también encuentra un particular reflejo en la física moderna que afirma que los átomos están formados a 99% de vacío, por lo que «si pudiésemos agrupar todos los átomos que forman la humanidad [...] quitando el espacio vacío entre ellos, toda la especie humana cabría en un simple terrón de azúcar» (Fernández-Vidal, 2013; 62). Desde nuestra concepción particular del jardín, podríamos preguntarnos «¿Cómo es esto posible?» aun sabiendo que no hay respuesta a tal pregunta. El misterio de

lo fantástico, en resonancia con el misterio del Universo, propone preguntas sin respuesta en ese afán infinito de búsqueda que tan bien ilustró Fernando Aínsa (2009; 37) con esta imagen: «Sigo buscando algo de que estoy hambriento, pero que no encontraré nunca».

3. Algo contenido en la mirada

En nuestra relación con las cosas [...] algo se desliza, pasa, se transmite de peldaño en peldaño, eludido; eso se llama «la mirada».
Jacques Lacan

32. En el cuento «Las comisiones» llega un momento en que la narradora, inmersa en la evocación del recuerdo angustioso de la caída de su jardín, empieza a reflexionar acerca de la mirada: «[H]ay algo contenido en la mirada, aunque a veces uno no sepa qué es» (Correa Fiz, 2022; 38). Resulta curioso que, así como en *Hubo un jardín* la mirada es un motivo omnipresente –así como el hecho de ver o no hacerlo, y la concretización de todo

ello en la figura del ojo⁵–, la observación sea uno de los elementos esenciales de la física cuántica.

33. En efecto, la teoría cuántica ha demostrado que el simple hecho de observar una partícula subatómica neutraliza uno de sus principios fundamentales: la superposición, según la cual «todo lo que no está prohibido es obligatorio» (Fernández-Vidal, 2013; 98). En el mundo microscópico, las partículas existen en todos los estados posibles al mismo tiempo. Dicho de otro modo: los sistemas cuánticos se encuentran en una superposición de todos los estados a la vez... hasta que son observados. Cuando esto ocurre, la superposición se neutraliza y todos esos estados se colapsan en uno particular. Por eso no se puede saber con certeza qué estado tiene una partícula ni dónde se encuentra hasta que se interactúa con ella, y en ese instante se perderá la multiplicidad de estados superpuestos:

La interpretación más extendida de la mecánica cuántica [...] sostiene que las propiedades de las partículas fundamentales no están definidas cuando no las observamos. Estamos acostumbrados a mirar un objeto y asumir que sigue ahí cuando dejamos de mirarlo. Mantendrá una posición, un color, una textura, etcétera. Es decir, posee propiedades bien definidas aunque no lo mire nadie. Pero a nivel cuántico las cosas no funcionan así. Hasta que no lo observemos no podremos decir que el electrón está realmente en una posición determinada (Fernández-Vidal, 2013; 116).

- 5 Ya en la ilustración de la portada descubrimos numerosos ojos que ocupan el centro de las hojas de un árbol, como una advertencia de que los árboles del jardín de Correa Fiz no dan frutos ni piedras preciosas, sino ojos. A Correa Fiz le interesa mostrar cómo nuestra forma de mirar conforma quiénes somos y qué acceso tenemos a la verdad. Al mismo tiempo, lo fantástico ha sido definido por numerosos críticos como una forma oblicua de mirar. Quizás por eso los ojos funcionen en estos cuentos como espacio fronterizo; umbral o pasaje hacia otros espacios a los que normalmente no podemos acceder. Por ejemplo, los ojos conectan a los personajes con su propia animalidad. Expresiones como «ojos de gato rabioso» (Correa Fiz, 2022; 19), «ojos casi feroces y reverdes» (2022; 50), ojos que «emitían una corriente poderosa que me tensaba la carne» (2022; 94) o incluso ojos en los que «se alzaban el verano y sus tormentas» (2022; 95) son comunes a lo largo del libro, creando personajes teriomorfos que acceden a esa dimensión furiosa y potente de ellos mismos a través de sus ojos. Otro mundo al que los ojos permiten acceder es el de la muerte. A Correa Fiz le interesa la relación intrínseca de los ojos con el jardín, ya que fisiológicamente las pupilas reaccionan a los acontecimientos vividos. Los ojos son, pues, un signo de vida, tal y como lo afirma la agente inmobiliaria de «Las comisiones»: «A ver, los ojos demuestran el estado de ánimo: amor, deseo, pena, esas cosas» (2022; 38). Al contrario, la descripción de unos ojos rígidos, vacíos o detenidos nos conecta directamente con la muerte y con el horror. La imagen de los ojos abiertos sin vida de Juanito en «La Celestial», idénticos a los de los animales inánimes del matadero nos recuerda, por cierto, al típico motivo del autómata: «[tenía los ojos] muy brillantes, las pestañas rígidas de muñeco, los globos congelados por el frío» (2022; 28).

34. Veamos cómo en los cuentos de Correa Fiz la mirada (o su ausencia) influye en los árboles de piedras preciosas –u ojos– del jardín.

3.1. TODO A LA VEZ EN TODAS PARTES⁶

35. Volvamos a «Las comisiones», el cuento con el que hemos abierto este tercer apartado. En él presenciamos el diálogo entre una mujer y su supuesto psicólogo acerca de una anécdota traumática. Dicho diálogo se sitúa en la temporalidad del presente, y desde la conversación accedemos, mediante pinceladas, al recuerdo y a las repercusiones actuales del mismo en ese personaje que al mismo tiempo funciona como narradora interna.
36. La mujer es agente inmobiliaria, y uno de los aspectos en los que más insiste sobre su trabajo es la obligación de funcionar de manera excesivamente rápida, de no demorarse con los clientes y permanecer en constante movimiento para llegar a tiempo a la visita siguiente: «Mire, yo vivía acelerada, en un *flash permanente*» (Correa Fiz, 2022; 39), o «Me la pasaba corriendo de una dirección a otra con el tráfico que hay en Buenos Aires» (2022; 41). Al leer estas líneas, no podemos evitar acordarnos del caótico estado del universo cuántico, que según Brian Greene es «une arène grouillante et chaotique⁷» (1999; 202). El jardín, pues, es un lugar efervescente ya que sus partículas fundamentales zumban en un movimiento infinito⁸.
37. Lo cierto es que si la mujer insiste tanto en la rapidez con la que llevaba a cabo su trabajo, es porque será precisamente en ese zumbido infinito

6 Tomamos prestado el título de la película homónima que refleja perfectamente el estado de superposición, y lo hace acudiendo a los universos paralelos. El multiverso ha abandonado el campo de la ciencia ficción para convertirse en una de las interpretaciones de la superposición cuántica. Según esta interpretación, el colapso de la superposición provocado por la ya mencionada observación se traduciría como la formación de un universo distinto para cada una de las posibilidades, sin que las distintas versiones de cada mundo fueran conscientes de la existencia de los otros. De este modo, en nuestro salón coexistiríamos con infinitas versiones de nosotros mismos, o incluso «con las funciones de onda de dinosaurios, de extraterrestres, de piratas, de unicornios; cada uno piensa que su universo es “la realidad”, pero no estamos en coherencia los unos con los otros» (Kaku, 2011; 215). Para más información, recomendamos leer el capítulo de Michio Kaku dedicado a los universos paralelos (2011; 201-224).

7 «un anfiteatro pululante y caótico»

8 Además de en este cuento, por cierto, nos parece que existe una resonancia directa y clara de ese zumbido y de otros elementos cuánticos en la novela corta *Este es el mar* de Mariana Enríquez, cuyo análisis sería perfecto material para otro artículo.

donde se inicie la tragedia que acontecerá después. Todo empezó un día en que la agente acudió a una de las tantas visitas programadas. Ella pensó que el hombre que esperaba en la puerta del edificio era su cliente llamado Vallejo, mientras que en realidad era un hombre ajeno a la visita inmobiliaria llamado Meyer, pero que aún así subió con ella a ver el piso. Nótese, sin embargo, que durante una parte del cuento la mujer, en su conversación con el psicólogo, nombra a ese hombre como «Vallejo/Meyer». Esto muestra la dualidad de su identidad: ni es Vallejo ni es Meyer, ya que, para la mujer que revive ahora la escena y que conoce todos los pormenores de la historia, se trata de Vallejo y de Meyer al mismo tiempo. Ahora sabe que es Meyer, pero durante la visita ella pensaba que era Vallejo. Pero ¿por qué no se dio cuenta de que su cliente no era quien ella creía? La respuesta es clara: porque no lo observó realmente, y mientras que no se detuviera a interactuar realmente con él, ese hombre existiría en todos sus estados posibles al mismo tiempo (Vallejo y Meyer):

– [...] También hablo conmigo misma, repaso lo que sucedió esa tarde y me digo que fui muy atropellada, muy estúpida.

– ¿Por qué se culpa?

– Porque bien pensado, era obvio que el tipo que estaba en la puerta del edificio, alto, bastante rubio, no era el cliente con el que yo tenía que encontrarme. Yo, como le dije, iba siempre apurada y a veces llegaba tarde, a pesar de mis esfuerzos. Me bajé del taxi y con una sonrisa y casi gritando, le dije: Hola. Vallejo, ¿verdad? Y el tipo (Meyer), nada. Y yo: ¿Viene a ver el 6°B? Y el tipo: Ah, sí. [...] Yo hice lo de siempre, rápido, muy rápido porque ya sabía que llegaba tarde a la cita siguiente: descorrí cortinas, levanté persianas (2022; 42, 43).

38. Cuando ella le abrió la puerta del piso, Vallejo/Meyer entró en una de las habitaciones y desapareció de su vista, por lo que ella empezó a preocuparse al no encontrarlo a pesar de oír «algo, un suspiro, un sollozo, un ruido de papeles rasgados» (2022; 44). Asustada, salió del piso y se cruzó con la vecina que sabía perfectamente quién era ese hombre: aprenderemos más tarde que se trata del antiguo dueño de la casa que mató involuntariamente a su hijo al conducir borracho.

39. La agente inmobiliaria cuenta entonces que después de esto decidió volver a entrar en el piso. En ese momento, su psicólogo nos devuelve al presente del diálogo al preguntarle por qué lo hizo, a lo cual ella responde: «Por ver qué estaba haciendo» (2022; 45). Lo curioso es que, a partir del momento en que explica que decidió detener su movimiento frenético para pararse a mirar al hombre (mirarlo de verdad; así lo demuestra la elección del verbo «ver»), ya no se referirá a él, en el presente, como «Vallejo/

Meyer» sino como «Meyer». La superposición Vallejo/Meyer colapsa en una sola opción (Meyer) tras la observación de la mujer. Las palabras de Michio Kaku cobran sentido después de esta metáfora cuántica: «[C]’est un peu comme si nous regardions à travers un appareil photo sans avoir fait le point. Le monde microscopique est ainsi : tout semble flou et mal défini. Mais dès que l’on effectue une mise au point, l’image se précise de plus en plus⁹» (2011; 218).

40. Pero Correa Fiz no se detiene aquí, sino que da una vuelta de tuerca adicional, y es que a la mujer traumatizada del presente le aterra la idea de dormir, porque siempre sueña con la mirada de Meyer. O, más bien, con la imposibilidad de ver su mirada. Cuando está despierta puede recordar cómo al final de esa sorprendente visita encontró a Meyer asomado al balcón en la que seguramente era la habitación de su hijo muerto. Recuerda que, «atropellada una vez más» (Correa Fiz, 2022; 46), le gritó que qué hacía. En respuesta al grito él «se giró, perdió el pie y se cayó del sexto piso» (2022; 46). Es probable que su objetivo fuera suicidarse, pero lo cierto es que se cayó. Sin embargo, antes de presenciar su muerte, ella cree haberle visto «la mirada vaciada, la de todos los muertos» (2022; 46), lo cual la tranquiliza porque, en cierto modo, esa mirada era una confirmación de que el hombre ya estaba prácticamente muerto en vida.

41. El problema es que en sus sueños no consigue ver su mirada vaciada:

[E]n el sueño, yo no le veo a Meyer la *mirada vaciada* y me horroriza. Si la viera, me quedaría más tranquila porque sería una confirmación de que el pobre hombre ya no tenía *intenciones*, o sea, ya no tenía ninguna razón para vivir. ¿Me entiende? Quiero decir que no tengo dudas de que el tipo era un espíritu hundido, pero no sé si estaba buscando suicidarse o si volver a su casa, a la habitación de su hijo, lo llenó de tristeza y desesperación. Por ahí, si yo no lo hubiera dejado pasar al 6.ºB, si yo no hubiera sido tan atropellada, ¿se da cuenta? (2022; 47).

42. Si todas las posibilidades coexisten hasta que haya observación, entonces la imposibilidad de observar su mirada vaciada le arrebató el ápice de tranquilidad que le permite no consumirse en la culpabilidad. ¿Qué habría pasado si su mirada era en realidad una mirada de miedo, o de diversión, o de serenidad? Quizás Meyer no quería morir; quizás solo quería visitar la habitación y se asomó al balcón para presenciar una escena que

9 «Es como si miráramos a través de una cámara de fotos sin haberla configurado. El mundo microscópico es así: todo parece desenfocado y borroso. Pero en cuanto la configuramos, la imagen se enfoca cada vez más»

sucedía en la calle; quizás era un hombre que se hacía pasar por Meyer después de haber perdido una apuesta con unos amigos; quizás era el propio Vallejo y todo esto no es más que una alucinación de la protagonista. Según la cuántica, todas las opciones son ciertas y coexisten durante ese lapso de tiempo, ese instante onírico en el que ella no consigue ver la mirada vaciada, sumergiéndola en el horror tras expulsarla de su propio jardín.

3.2. SI LO FANTÁSTICO SE PUEDE OBSERVAR, ¿SIGUE SIENDO FANTÁSTICO?

43. Como en «Las comisiones», lo fantástico suele incitar a mirar el horror de lo imposible a los ojos, lo cual provoca irremediamente aquello que David Roas (2011) denomina «miedo metafísico»; Julio Cortázar (1982) «extrañamiento», o Hubert Juin (1962) «escalofrío fantástico». El sentimiento de lo fantástico es un elemento esencial del género para unos, y una de las grandes zarzas que cercan su definición para otros. Esta paradoja –casi cuántica– está hoy aún más presente en el debate infinito acerca de lo fantástico, ya que nuestra época aún está asumiendo el cambio de percepción que la ciencia ha hecho del jardín.
44. Por un lado, algunos críticos niegan la presencia del miedo en la literatura fantástica contemporánea o se preguntan incluso si lo fantástico sigue con vida en un contexto en el que la realidad ha superado a cualquier ficción fantástica. Es el caso de Antonio Penedo Picos, que en una conferencia se hizo una pregunta que tomamos prestada (revisitada, eso sí) para titular este subapartado: «Si lo fantástico sucede realmente, ¿se le sigue llamando fantástico? Si los fantasmas existen, ¿su relato es fantástico o es literatura realista?» (2012). Jaime Alazraki, por su parte, propone lo neofantástico como una evolución del género que se desprende de la tradición por –entre otras cosas– su intención: «El empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector [...] no se da en el cuento neofantástico. Una perplejidad o inquietud sí [...] pero su intención es muy otra. Son [...] metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón» (1990; 29). Alazraki considera que, cuando el concepto de realidad vuela por los aires, los motivos de lo neofantástico dejan de perseguir el miedo – porque ya no hay un sistema de referencias válido– para centrarse en el intento de representar metafóricamente una «segunda realidad oculta» que lo fantástico permitiría intuir. Como si la realidad tangible que conocemos no fuera más que «una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de

agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad» (1990; 29).

45. Si bien compartimos en parte la visión que tiene Alazraki del jardín, no estamos de acuerdo en relegar el efecto fantástico a tan segundo plano, ya que, aunque se tratara solamente de intuir la «segunda» (o tercera, o cuarta...) realidad, la nueva perspectiva de la realidad no es en absoluto reconfortante. De hecho, la científica Sonia Fernández-Vidal –doctora en óptica e información cuántica– pone de relieve la inquietud que suele producir la inconmensurabilidad de las leyes del jardín:

Pese a que la física cuántica sigue inquietando a quien pretenda comprenderla racionalmente, su radio de acción supera el abstracto y alejado terreno de las ideas. [...] Ante la teoría cuántica tenemos dos opciones:

1. “Calcula y calla” para obtener toda clase de avances tecnológicos.
2. Atreverse a interpretar lo que el universo y la materia nos está intentando decir.

Si optamos por la primera no viviremos la confusión inquietante en la que desemboca la física cuántica y sus paradojas. Pero si queremos ir más allá de las ecuaciones para sumergirnos en los provocadores misterios del mundo cuántico, cruzaremos las fronteras de la física para adentrarnos en el territorio de la filosofía, incluyendo la metafísica: más allá de la física (2013; 16).

46. Numerosos investigadores mostraron ya su desacuerdo con Alazraki mucho antes que nosotros, y entre ellos destacamos a David Roas que defiende que la irrupción de un elemento imposible (o, añadimos nosotros, inexplicable, o inverosímil, o inusual) en una realidad ficcional idéntica a la extratextual provoca necesariamente un conflicto. Asimismo, muchos otros insistieron antes de David Roas en la necesidad de un conflicto entre la realidad extra-textual y lo imposible para que se dé lo fantástico: señalaremos a Louis Vax (1964), Irène Bessière (1973), Roger Caillois (1966) o Susana Reisz (1989). Que ya no haya un código fijo de realidad y que lo que antaño se consideraba imposible sea hoy en día posible según las nuevas leyes de la física –léase sobre esto *La física de lo imposible* de Michio Kaku– no aniquila en absoluto el efecto fantástico, ya que:

convivimos con dos tipos de física: «uno para el extraño mundo subatómico, en el que los electrones aparentemente pueden estar en dos sitios a la vez, y otro para el mundo macroscópico en el que vivimos, que parece obedecer a las leyes de sentido común de Newton» (Kaku, 2008; 186). Y es a partir de ahí, añadido yo, desde donde parece inevitable que sigamos juzgando las ficciones fantásticas (Roas, 2008; 99).

47. En su conferencia «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», David Roas ya se preguntó en qué lugar queda lo fantástico en este contexto de cambio de paradigma de lo real, y llegó a la conclusión que bien resume la anterior cita, esto es: lo fantástico actual no intenta desestabilizar lo real sino nuestra percepción de lo real (2008). Recordemos cómo los árboles de piedras preciosas de Cortázar y los árboles de ojos de Correa Fiz mostraban que el jardín es un relato. Hoy sabemos que lo que experimentamos como real es un relato, pero no por ello deja de ser verdadero en tanto que vivencia personal y construcción social. Un pacto social completamente arbitrario y subjetivo, explica Roas, pero compartido y en el que las leyes de la física cuántica resultan completamente ajenas (2008; 100). Por eso, por muy fantásticos que nos parezcan los postulados de la ciencia contemporánea o por muy real que pueda llegar a ser lo fantástico, el género sigue jugando con nuestra idea de realidad, con ese pacto con el que nos movemos en nuestro día a día y que afirma que el jardín es verde, que encima (y no debajo) del jardín está el cielo, que el tiempo que tarda la abeja en polinizar las flores es el mismo para todo el mundo y que todos los árboles siguen ahí aunque no haya nadie para mirarlos. Poco importa que todas estas afirmaciones estén más que discutidas e incluso que lo contrario haya sido demostrado por la ciencia, porque nos aferramos a ese pacto que funciona como lente mediante la que observamos la realidad¹⁰.

48. Así pues, según Roas, lo fantástico actual intenta desequilibrar nuestra representación del jardín, lo cual a su vez pone de relieve hasta qué punto nuestro mundo es extraño: «una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como construcción sociocultural, [los autores del siglo XX y XXI] escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo» (2008; 105). Y Muñoz Rengel describe el efecto fantástico resultante como «una sensación de vértigo que tiene que ver más con la perplejidad, con la sospecha, con el asombro, con la incapacidad para asumir una forma distinta de concebir el mundo» (2015; 22).

10 La relatividad de la noción de realidad también ha sido tratada por la neurobiología, la filosofía constructivista o la concepción posmodernista del mundo, entre otros. En este artículo nos centramos exclusivamente en la física contemporánea, pero no se debe olvidar que lo fantástico también va a buscar transgredir los códigos sociales, políticos, culturales, identitarios... compartidos y/o dominantes, ya que todo forma parte del mismo jardín.

49. De este modo, aunque los fantasmas puedan explicarse como frecuencias de onda de universos paralelos que interseccionan con el nuestro, cruzarse con un fantasma sigue sin formar parte de nuestras posibilidades de lo real y, por ende, sigue inquietando. Hemos elegido el fantasma, por cierto, porque se trata del personaje mencionado por Penedo Picos en el cuestionamiento con el que abríamos este apartado, pero podríamos mencionar igualmente motivos más originales: Roas propone los conejitos vomitados por la pluma cortazariana (2008; 108); pensemos también, por ejemplo, en la civilización improvisada de «La autopista del sur» (Cortázar, 1966) o el libro infinito concebido por Borges en «El libro de arena» (1975). La finalidad es siempre la misma: transgredir los esquemas de realidad a los que nos agarramos con tanta fuerza que el simple hecho de despegarse de ellos resulta angustiante. Ahora bien, como hemos indicado anteriormente –basándonos en las reflexiones de investigadores como Roas o Campa–, muchas propuestas temáticas han ido desgastándose con el tiempo. De ahí que lo fantástico contemporáneo conjure el asombro mediante otros recursos que lo puramente semántico (Casas y Roas, 2016; 14): la renovación sintáctica con, entre otros, la metaficción y la asunción del ya comentado silencio son los más destacados. No es, pues, que lo imposible desaparezca, sino que el cuestionamiento sobre el concepto de realidad también puede –y suele– venir marcado por recursos lingüísticos innovadores que, en ocasiones, trasladan la imposibilidad a un nivel sintáctico. «Es el acto mismo de la escritura lo que nos da esa sensación de fantástico y de extraño», dice Alemany Bay (2017), y en esta vía se inscribe la reflexión de Mery Erdal Jordan sobre lo fantástico como fenómeno del lenguaje: la investigadora estudia algunas estrategias lingüísticas renovadoras de lo fantástico contemporáneo, como la impertinencia semántica o la metalepsis (1998; 109-132). Rescatemos, para resumir todo lo dicho, la propuesta que Audrey Louyer formula para definir lo fantástico (si es que eso es realmente posible): «se trata de [...] una brecha en nuestro paradigma de realidad, a través de la sintaxis o la metaficción, que conduce a un miedo metafísico o intelectual, y cuestiona nuestra percepción de lo cotidiano; y menos que el tema propiamente dicho, lo fantástico estriba en la manera de tratarlo» (2013; 38).
50. Sea como fuere, si el debate sobre el miedo es tan fértil, es probablemente porque estamos intentando diseccionar un sentimiento. ¿Cómo analizar un sentimiento? Louis Vax ya se planteaba esta pregunta, y respondía

que el sentimiento se vive, se expresa y se describe, pero no se analiza (1964). La cuestión puede dar bastante más de sí. Podríamos, por ejemplo, preguntarnos por qué en nuestro inconsciente colectivo viven resguardados los mismos temores, pero creemos que podría aliviar a los detractores del efecto fantástico alegar que la palabra «miedo» admite otras, quizás menos categóricas, como el extrañamiento de Cortázar (1982), el vértigo intelectual de Muñoz Rengel (2015), el asombro de Carmen Alemany (2017), la tensión, el desconcierto... O cualquier otra que se quiera elegir para nombrar la amenaza que incita experimentar la «impresión –quizás paranoica– mediante la que sentimos misteriosamente que la realidad que vivimos, aunque pensamos dominarla, está en realidad manipulada por fuerzas o “cosas” presentes pero misteriosas» (Bozzetto, 1998; 6).

51. Veamos qué rastro hay de la imposibilidad y del efecto fantástico en «Hotel Edén», el cuarto cuento de *Hubo un jardín* que, aunque es el que más se acerca a la concepción clásica de lo fantástico, sigue participando en la renovación del género.
52. Merceditas, la protagonista y narradora –aunque con el paso de los años la narradora no es tan *Merceditas* como la protagonista– cuenta que asistió a una fiesta que se celebró ilegalmente en el Hotel Edén, un antiguo espacio privilegiado construido a finales del siglo XIX que en ese momento funcionaba como museo. De entrada, observamos que Correa Fiz nos sitúa en un mundo ficcional idéntico al nuestro, ya que instala la acción en un hotel que existió y cuyos restos descansan realmente en Argentina.
53. Merceditas cuenta que lo que más interesaba a los turistas sobre el museo era la cantidad de leyendas según las cuales a veces aparecían fantasmas. Sin embargo, por la noche la curiosidad morbosa sobre los fantasmas no tardará mucho en transformarse en horror, y es que durante la fiesta estallará un incendio del que será muy difícil salir. Por si fuera poco, Merceditas es la única persona sobria, ya que todos los demás –incluida su hermana Mari– se encuentran bajo los efectos de estupefacientes recreativos y que provocan que ni siquiera sean conscientes de las llamas. Sin embargo, sí que ven algo que Merceditas no ve: «Mari abría mucho los ojos y me obligó a girarme como si de verdad hubiera algo detrás de mí. Señalaba el edificio principal del Edén, hacia los cuartos de la segunda planta pero allí no había nada. Nada que yo viera, al menos» (2022; 71). Cabe señalar que los cuartos de la segunda planta son aquellos en los que, al

parecer, solía mostrarse el fantasma de una niña tísica, y que Mari no había visitado el museo por lo que no conocía esta historia. Pero es que, además, Mari no es la única que ve algo allí: «Me di cuenta de que todos los que estaban allí [...] balbuceaban algo y que había mucha gente señalando el mismo lugar que mi hermana» (2022; 70). Es decir: la persona sobria no ve el “fantasma” mientras que en el grupo de jóvenes narcotizados todos lo ven. ¿Qué tiene más peso, el estado de conciencia o la cantidad de testigos?

54. Esta pregunta irresoluble también se la hace el lector, a quien no le inquieta tanto la presencia como la ausencia: ¿qué es lo que no estoy viendo? Hablamos en primera persona debido a la focalización interna del cuento según la cual el lector solo tiene acceso a lo que (no) ve Merceditas.
55. Claro que el fantasma puede inquietar por mucho que podamos explicarlo racionalmente, porque como decíamos anteriormente, no solemos cruzarnos con fantasmas. Pero en este cuento, el acontecimiento imposible no es ya tanto el fantasma, que de hecho Merceditas nunca llega a ver. Lo imposible es ver el fantasma. Y lo interesante es que la imposibilidad de poder ver un fantasma es algo completamente normal según nuestros códigos de realidad, pero en el cuento esto se vuelve anormal ya que todos los demás sí que lo ven. De este modo, la inversión que lleva a cabo Correa Fiz entre lo posible-imposible y normal-anormal provoca una inquietud aún más grande que la concretización del fantasma. ¿Por qué? Por un lado, por el estado de superposición en el que todo lo que no es observado existe en todas sus posibilidades a la vez (y seguro que existen posibilidades mucho más terroríficas que un fantasma), pero también porque el hecho de que yo sea la única persona que no puede verlo quizás signifique que estoy equivocada. Nunca sabremos quién llevaba razón. Lo que importa no es si había o no un fantasma, sino, mediante estrategias lingüísticas construidas en torno a la ausencia, sentir la intuición de algo que sabemos racionalmente pero que no integramos en nuestra experiencia cotidiana: que el jardín no es como lo vemos a través de nuestra lente. Ese *sentir* es el efecto fantástico.
56. Este no es el único cuento en el que la imposibilidad traducida como silencio y falta, provoca el efecto fantástico: el ya mencionado «Las comisiones» y su *mirada vaciada* es un ejemplo de ello, como también lo es la confesión final del narrador de «La Celestial»: «[a] estas alturas, tengo ya casi cincuenta años, me puedo imaginar casi todas las cosas de este mundo [...] menos cómo serían los ojos de Olsen [...] el minuto antes de colgarse»

(2022; 29). De esta forma, Correa Fiz se desliza entre el silencio de lo que no se dice y la ausencia de lo que no se ve.

57. En definitiva, si retomamos la pregunta con la que hemos titulado este subapartado («Si lo fantástico se puede observar, ¿sigue siendo fantástico?»), podríamos responder que en *Hubo un jardín* lo fantástico reside, precisamente, en lo que los personajes no pueden observar y en cómo se narra esa nueva y particular imposibilidad. Lo cual tiene sentido, ya que, como explicábamos anteriormente, el terreno de lo fantástico no es el jardín sino la idea que nos hacemos del jardín; una idea según la cual los fantasmas no se pueden ver. Tal vez en un laboratorio cuántico se podrían llegar a observar o demostrar estos fenómenos, pero en *Hubo un jardín*, el personaje y el lector que va de su mano no tienen esa capacidad. Quizás los fenómenos que aquí estamos manejando se vuelvan cotidianos en un futuro y formen parte del código de realidad del jardín. A lo mejor en ese momento se podrá afirmar que si lo fantástico se puede observar, no sigue siendo fantástico. Aunque cuando eso suceda, es posible que lo fantástico se haya trasladado a otros lugares.

4. Los hilos invisibles que hibridan el jardín

La vida es una complicidad que también incluye la devastación.

Valeria Correa Fiz

58. Una conclusión clara que se puede llevar a cabo a partir de todos los fenómenos enunciados hasta ahora es que los elementos subatómicos están conectados entre sí, y que el universo microscópico está a su vez conectado con el macroscópico formando un *continuum*:

en el instante del Big Bang, el origen del universo, todas las partículas nacieron juntas [...]. Todo lo que existe en el cosmos se ha formado a partir de aquellas partículas, de modo que estamos entrelazados con todo lo que nos rodea: los árboles, las personas... incluso las estrellas (Fernández-Vidal, 2013; 137).

59. Sin embargo, saber dónde está la frontera entre lo micro y lo macroscópico ha dado y sigue dando lugar a muchos debates. Así, por ejemplo, frente a la ya comentada teoría de los universos paralelos o multiverso, la

interpretación de Copenhague defiende que solo una de las infinitas opciones cuánticas sobrevive al ser observada. De esta forma, las demás opciones desaparecen: para la teoría de Copenhague, no interesa siquiera saber dónde está la frontera (Cassini, 2016). Un punto en el que sí que hay consenso es en que existe una interdependencia de los cuerpos mediante la energía, como si toda la materia del jardín estuviera eternamente conectada por hilos invisibles. La siguiente afirmación de Fernández-Vidal nos ayuda a ilustrar esto último: «El cuerpo humano posee aproximadamente veinte miligramos de Potasio 40, que es beta-radiactivo y produce millones de neutrinos al día, que emergen de nuestro cuerpo a velocidades cercanas a la de la luz y transmiten una señal de tu existencia por todos los recodos del universo» (Fernández-Vidal, 2013; 184).

60. Así pues, todos los elementos que componen nuestro universo viven interconectados: desde aquellos de dimensiones inconcebiblemente grandes, como los planetas o cualquier otro objeto del universo cuyos movimientos dependen de sus respectivas fuerzas gravitatorias (Feynman, 2002; 106), hasta aquellos que viven en el universo microscópico, que a su vez se relacionan con nuestro propio mundo mediante la ya mencionada observación (2002; 10). Ahora bien, se debe insistir en la ausencia de orden del jardín: la interrelación entre los elementos del Universo no implica que estos sean disciplinados (Greene, 1999; 182). Un concepto filosófico que refleja bastante bien ese escenario formado por elementos conectados de forma caótica, híbrida y múltiple es el rizoma (Deleuze y Guattari, 1980). Entendido como una manera de concebir el conocimiento y la experiencia humana, el rizoma se multiplica sin seguir ningún patrón: se aleja de lo binario para abrazar la heterogeneidad. Cualquier elemento semiótico del rizoma se puede conectar con otro de cualquier naturaleza (política, económica, biológica, literaria...). Por lo tanto, el rizoma es híbrido por definición: «Il y a le meilleur et le pire dans le rhizome» (1980; 13).
61. A imagen de los elementos universales rizomáticos, en el jardín de Correa Fiz el humano y la naturaleza no son entidades separadas sino una extensión mutua: la tierra y el cuerpo forman una misma entidad híbrida. En efecto, la hibridez es omnipresente en *Hubo un jardín*: ya sea en el plano genérico, estético o temático.
62. En lo que respecta a lo genérico, podemos admitir sin recato a estas alturas de nuestra investigación la dificultad de poner una etiqueta genérica

a *Hubo un jardín*, y es que lo fantástico actual es híbrido por definición. Así, por ejemplo, algunos de los cuentos de *Hubo un jardín* se inscriben en una tradición fantástica de forma más clásica, como es el caso de «Hotel Edén», pero otros, como «Así en tu cuerpo como en el mío» o «Las comisiones» renuevan lo fantástico alejándose de la imposibilidad temática y provocando aún así un efecto fantástico mediante los recursos ya comentados. Otros se alejan aún más de lo fantástico tradicional introduciéndose más bien en lo insólito: es el caso de «Un amor imaginario» y «El invernadero de Eiffel»

63. Por otro lado, en los cuentos presenciamos una constante combinación de las categorías estéticas. En *Hubo un jardín* conviven nuevas categorías híbridas en las que la belleza, lo siniestro, lo cómico y lo grotesco cohabitan. La propia Correa Fiz afirma lo siguiente: «Yo no creo en categorías puras, el mundo se compone de cosas mixtas, no creo en lo que nos separa. En esta cosa híbrida que compone el mundo es lo que intento reflejar en mis cuentos. Lo bello es condición de lo siniestro y lo siniestro es condición de lo bello» (2022). Por eso la escritora, que también es poeta, convierte la violencia en un elemento esencial y omnipresente de su jardín, pero esta siempre se exhibe desde su lado más lírico:

Olsen llevaba tres días muerto cuando lo encontraron. Estaba picoteado por los caranchos y cuando lo desnudaron para lavarlo, descubrieron todas las cicatrices de los rebencazos que le daba su viejo en la espalda: la escritura violenta y silenciosa del padre que el hijo leía y aplicaba en los otros (2022; 29).

64. Lejos quedan las categorías puras que oponían el caos y el orden, lo bello y lo feo, el mal y el bien. Pensemos en Lovecraft, para quien los cuentos fantásticos tienen que sugerir «la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza, las cuales representan nuestra única salvaguardia contra la invasión del caos y los demonios de los abismos exteriores» (1927; 5). Frente a esta antigua concepción dicotómica del mundo y del propio relato fantástico se erigen las nuevas propuestas narrativas de lo fantástico, reflejo de la revolución de pensamiento iniciada en el siglo pasado, en las que ya no están tan claras las fronteras entre la *realidad* y *lo otro*. Reflexionemos por un instante, por ejemplo, sobre la figura del monstruo. Si el monstruo canónico era un ente externo y sobrenatural, el monstruo posmoderno forma parte intrínseca del ser humano (Bozzetto, 2001; 82). Así, en *Hubo un jardín*, todos los personajes protagonistas tienen que hacer frente a su propia monstruosidad, como el protagonista de «La Celes-

tial» carcomido por las pesadillas y la culpa de haber participado en la muerte de dos personas. Pero, de nuevo, la hibridez de lo fantástico y lo insólito contemporáneo no se contenta con esto, ya que al mismo tiempo reutiliza al monstruo como figura transgresora que «reivindica la recuperación de una identidad mediante la subversión y el desafío del discurso normativo» (Álvarez Mendez, 2023). Un ejemplo de esto es el distópico cuento «Una casa en las afueras», perteneciente al primer libro de Correa Fiz titulado *La condición animal* (2016).

65. De igual manera, el libro está plagado de imágenes rizomáticas que nos recuerdan incesantemente la multiplicidad y potencia de los sujetos y objetos, y esto ocurre desde la portada, donde la ya mencionada ilustración de Sara Morante muestra un árbol cuyas hojas arropan ojos en su interior. De este modo, nos encontramos con propuestas innovadoras que invitan, también estilística y semánticamente, a pensar fuera de la caja al más puro estilo fantástico. Podemos mencionar algunos ejemplos: «el pelo rojizo le llovía sobre la cara» (Correa Fiz, 2022; 33); «su piel áspera hecha de colmillos» (2022; 79); «ese hombre [...] mitad lobo de pelo brillante, mitad mariposa nacarada y oscura» (2022; 88); «[e]n sus ojos se alzaban el verano y sus tormentas» (2022; 95); «mi memoria, al igual que este crepúsculo, es un paisaje híbrido de luz y sombras» (2022; 147).
66. Hay, sin embargo, un personaje que representa la hibridez mejor que ningún otro. Se trata de tía Cleo, la tía abuela de Vanesa –recordemos: la protagonista de «El invernadero de Eiffel». Tía Cleo es una anciana obsesionada con el invernadero que su primer marido le regaló y que fue construido por Gustave Eiffel. Por eso pasa todo su tiempo en el invernadero custodiando a sus orquídeas, de tal forma que casi se ha convertido en una planta más. Vanesa cuenta que «cuando hablaba de su primer marido, reverdecía» (2022; 82) y que al andar siempre se le caían pétalos de rosa del delantal. Además, de sus piernas «sobresalían delgadas venas varicosas que estrangulaban sus pantorrillas, raíces aéreas de las orquídeas que tanto mencionaba, las epífitas» (2022; 83). Para colmo, la hija de tía Cleo se llama Hortensia.
67. Aunque tía Cleo destaca por su hibridez, lo cierto es que todos los personajes del libro aparecen, de una forma u otra, en sintonía con el jardín. De ahí que los espacios naturales y el espacio interior de los personajes evolucionen a la par, de forma que cuando la naturaleza interior se desborda, la

exterior también, y viceversa: «A medida que Juanito se acercaba, su silbido sonaba más y más fuerte. [...] Y, de pronto, [...] se pusieron a chillar también los grillos» (Correa Fiz, 2022; 15). Esto ocurre incluso en los cuentos ubicados en ambientes puramente urbanos. Por ejemplo, en «Las comisiones» la naturaleza del jardín aparece representada en el empapelado de flores de lis cuyos fragmentos «estaban enrollados y desparramados por el suelo como serpientes retorcidas» (2022; 46) en la habitación del hijo de Meyer. El empapelado de la flor de lis, que simboliza el árbol de la vida, la luz y la resurrección, termina arrancado y tomando la forma de una serpiente, que es el animal maldito del Edén. Esto metaforiza de forma clara el sufrimiento de Meyer, ya que por un lado su hijo está muerto –se le ha arrebatado la luz y la vida, como ha ocurrido con las flores de lis del empapelado que yacen en el suelo–, y por otro Meyer no puede acceder a ningún tipo de redención ya que ha matado a su propio hijo. La serpiente simboliza la expulsión de Meyer del Edén: desgastado por la culpa y por la imposibilidad de acceder a su antiguo jardín, no encontrará otro camino que la muerte.

68. Por último, la hibridez también condicionará el desarrollo temático en *Hubo un jardín*: los temas tratados, las relaciones entre los personajes y los acontecimientos narrados son insólitamente rizomáticos. Para ilustrar esto, analicemos el último cuento del libro, titulado «Donde mueren las perras». Dos importantes ejes temáticos de este cuento son el suicidio colectivo e inexplicable de numerosas perras, y la reacción que esto suscita en Clap, que es la novia de Pajarita, la narradora homodiegética. Hay una conexión tan fuerte entre el cuerpo de Clap y los cuerpos de los perros, que la influencia recíproca que tienen entre ellos determina la progresión del cuento. Esto resuena con un particular fenómeno descrito por la física contemporánea: se trata del entrelazamiento cuántico, término acuñado en 1935 por Erwin Schrödinger según el cual dos o más partículas entrelazadas se conectarán de tal forma que lo que suceda a la una afectará inmediatamente a la otra, aunque estén a miles de kilómetros de distancia. El entrelazamiento rompió con la propiedad de la localidad, «siendo entendida sobre la base de que cualquier suceso que se produzca en un lugar no debería influir o afectar a cualquier cosa que suceda en una ubicación distante [...]. A partir del descubrimiento de este nuevo fenómeno, los científicos tuvieron que asumir el hecho de la no localidad» (Sarriugarte, 2019; 2).

69. Los cuerpos *entrelazados* de «Donde mueren las perras» parecen reflejar particularmente este fenómeno cuántico. Para empezar, los perros callejeros acompañan a Clap a todos lados: «los perros, todos los perros de la ciudad y del mundo se te venían encima» (2022; 124). Además, ambos cuerpos parecen estar en perfecta sintonía, de tal forma que, después de que Clap sueñe que alguien le regala una lagartija como ofrenda, un pastor alemán se acerca a ella y le ofrece una misma lagartija (2002; 125). Cuando Clap descansa, los perros permanecen inmóviles. Cuando Clap se ríe, los perros ladran. Nótese, por cierto, que el apodo que la narradora le pone a su novia podría ser perfectamente el nombre de un perro. En definitiva, por más alejada que esté Clap de los perros, parecen formar una misma entidad; parece, además, que ni ella ni los perros son dueños de su propio destino, ya que lo que haga uno influirá en el otro. De tal modo que, cuando los perros (o más concretamente, las perras) comienzan a suicidarse tirándose por el barranco del Parque de España en Rosario, Clap empieza un proceso que terminará conduciéndola a su propia muerte. Como aspirada por una fuerza incontrolable, Clap se verá cada vez más atrapada en un entramado que implica la magia oscura. De hecho, Pajarita se pregunta en la temporalidad del presente por qué tuvo que ser Clap quien tomara las riendas del asunto del suicidio de las perras: «¿Y por qué vos? [...] ¿Por qué tenías que custodiar a las perras, vigilar a la Mae Rita, investigar lo de la nenita Celia López?» (2022; 133). Así es como, a su manera, Clap se irá asomando cada vez más a su propio barranco, lo que la conducirá a la inevitable conclusión del cuento debido a ese *entrelazamiento* en el que la muerte de las perras también implica la de Clap. De ahí que el título del cuento («Donde mueren las perras»), en su ambigüedad, se pueda aplicar tanto a Clap como a las perras.

70. Anouck Linck también habla del entrelazamiento en su lectura cuántica de tres cuentos de Cortázar. Afirma la investigadora que para que las partículas se entrelacen, estas tienen que haber interactuado en el pasado. Y dice después que «[l]e physicien et philosophe Étienne Klein dit la même chose, d'une façon plus romantique : «Deux cœurs qui ont interagis dans le passé ne peuvent plus être considérés de la même manière que s'ils ne s'étaient jamais rencontrés. Marqués à jamais par leur rencontre, ils forment un tout inséparable»» (en Linck, 2015; párrafo 15). Étienne Klein relaciona aquí el entrelazamiento cuántico con el amor. A nuestro parecer, Correa Fiz también está hablando del amor; al fin y al cabo, podríamos

decir que toda conexión es una forma de amor. Sin embargo, el amor en *Hubo un jardín* no es necesariamente presentado de forma positiva: se trata de otra de las grandes categorías híbridas protagonistas en el libro. Así, cinco de los siete cuentos incluyen una historia de amor que termina destruyendo a un personaje. El tratamiento que hace Correa Fiz del amor nos recuerda –si se nos permite extrapolarlo de nuevo a un fenómeno de la física– a los agujeros negros que, a causa de su inmensa fuerza gravitatoria, condenan a todo aquello que se les acerque demasiado. Vanesa, la protagonista de «El invernadero de Eiffel», es uno de los personajes que sentirá en sus carnes la poderosa fuerza de atracción tan maravillosamente devastadora del amor. Y es que durante el verano que le toca pasar en casa de su tía abuela Cleo, Vanesa se enamora del jardinero que ayuda a su tía a conservar las plantas del invernadero.

71. Uno de esos días de verano, mientras Vanesa descansa recostada al borde del río Paraná, Fabián se recuesta junto a ella. La proximidad con el cuerpo de Fabián la asfixia cada vez más, hasta que la fuerza gravitatoria de Fabián es tal que, sin saber siquiera por qué, ella lo besa. Nótese que Correa Fiz describe el beso como la caída de un fruto consecuente de la gravedad: «¿Por qué lo había besado? El beso se había hecho solo, se había caído de los labios como un fruto maduro» (Correa Fiz, 2022; 96), y esto es aún más evidente cuando recordamos la famosa anécdota de la manzana que inspiró a Newton para formular su primera ley de la gravedad. Tras caer en el agujero negro, lo único que queda es la destrucción, y así es exactamente como Vanesa vive el rechazo de Fabián: «sentí como si me hubiera abierto la carne con uno de sus cuchillos para injertos» (2022; 96). Y, de nuevo en esta interrelación cósmica, la naturaleza se desborda cuando Vanesa pierde el control de su jardín: «Salí del río y apareció un sapo [...]. Su cuerpo de corazón verde latía con fuerza, se hacía eco de mi pecho. [...] Llovía con furia. [...] Las cañas me arañaron las piernas» (2022; 96).

72. El amor que siente Vanesa por tía Cleo es otro de los pilares del cuento. Su tía abuela le va a dejar un legado de aprendizajes, y uno de los que más marcan a Vanesa es que existe un orden invisible de cosas que traspasa la vida tal y como la conocemos. «La muerte no acaba con el amor ni con el odio. Yo siempre te voy a ayudar, también desde el más allá. Mis amigos ya son los tuyos» (2022; 99), le dice tía Cleo en una ocasión.

73. El aprendizaje del orden invisible de cosas no abandonará nunca a Vanesa. Es tan importante para ella que el único momento en el que la Vanesa narradora –aquella que rememora desde el pasar de los años– hace referencia a su yo de la temporalidad presente, es cuando afirma que «Todavía creo en ese orden invisible de afectos del que me hablaba mi tía: existe» (2022; 99). Esta reflexión según la cual el amor es uno de los hilos invisibles que conectan el jardín, además de evocar la famosa película *Interstellar*, nos conduce de nuevo al punto de partida; al intento de comprensión profunda del universo del que hablábamos al inicio de este artículo.
74. Algunos científicos como el Premio Nobel Eugene Wigner se adentraron en la senda de la metafísica al reivindicar que tiene que haber una consciencia cósmica del Universo ya que «[l]es objets usuels n'apparaissent que lorsque des mesures sont effectuées. Or, ces mesures sont faites par des êtres conscients. Ainsi existerait-il une conscience cosmique dans tout l'univers, déterminant l'état dans lequel nous nous trouvons¹¹» (Kaku, 2011; 214).
75. Lejos de querer aventurarnos a participar en el debate de una interrogación existencial de tal magnitud, concluiremos afirmando que Vanesa es el único personaje del *Hubo un jardín* que termina accediendo a un espacio de paz y crecimiento. Ese verano en casa de su tía abuela va a obligarla a crecer a pasos gigantescos, ya que tendrá que afrontar varios sucesos arduos: sufrir un amor no correspondido, ser abusada sexualmente y la muerte de su tía Cleo. Por eso Vanesa tampoco se librará de ser expulsada del jardín de su infancia, pero el legado de su tía abuela parece vencer al trauma: «Estaba curada y todavía no lo sabía: tía Cleo me había devuelto la espontaneidad y la catarsis del llanto» (2022; 108). Al asimilar que «[e]l mundo invisible podía manifestarse. El mundo era terrible y también bello. Y la belleza dolía tanto, tanto» (2022; 104), Vanesa aprende a intuir los hilos invisibles del jardín, y advierte que forman un mundo híbrido en el que el dolor y la belleza también viven entrelazados.

Conclusión

11 «Los objetos comunes aparecen cuando se realizan medidas. Pero esas medidas son realizadas por seres conscientes. De tal forma que tendría que existir una consciencia cósmica en todo el universo que determinara el estado en el que nos encontramos.»

76. En *Hubo un jardín*, Valeria Correa Fiz explora las posibilidades del jardín a través de múltiples capas que se nutren entre ellas. En primera instancia, el jardín funciona como un trampolín que le permite representar la naturaleza que nos rodea, lo cual le posibilita a su vez cuestionarse sobre la relación que el ser humano mantiene con ella. Por un lado, Correa Fiz muestra cómo el ser humano puede llegar a corromper el espacio físico al que pertenece, alimentado por unas fuerzas invisibles que aún no han podido ser aprehendidas por el raciocinio humano. Pero este espacio exterior funciona asimismo como metáfora de la naturaleza interior que brota en cada ser humano y que también puede ser dañada.
77. Al mismo tiempo, *Hubo un jardín* funciona como un espejo que refleja la comprensión científica que nuestra época tiene de la naturaleza y, por extensión, de la realidad. En efecto, encontramos numerosas resonancias de la física moderna en los siete cuentos del libro, de entre las cuales destacamos la relatividad de la noción de realidad, la incertidumbre, el papel de la observación y la interconexión. En nuestra opinión, estas resonancias no anulan el efecto fantástico, sino que lo modifican y participan en la renovación del género, como ocurre con el misterio cósmico traducido en el silencio fantástico de lo que (no) se dice y lo que (no) se ve. Sea como fuere, lo fantástico actual ha dejado de proponer excepciones a las leyes antaño inmutables de la realidad, para en su lugar intentar desestabilizar nuestra idea de lo real. Por ello, consideramos que lo fantástico sigue atacando a las lentes mediante las que miramos el jardín de piedras preciosas, lo cual provoca el inevitable efecto fantástico.
78. En definitiva, este libro propone una multitud de jardines y termina siendo, él mismo, un pequeño jardín cuyos hilos invisibles se tejen entre los cuentos para proponer en todos ellos problemáticas e interrogantes similares. Además, los hilos continúan su camino hacia el lector que podrá encontrar resonancias con su propia cotidianeidad, provocando así el cuestionamiento tan querido por lo fantástico.
79. Quizás *Hubo un jardín* se pregunte también si es posible acceder, como colectividad, a una nueva sociedad edénica; si es posible volver a ese antiguo jardín. Sea como fuere, queda claro que la vuelta es posible mediante el recuerdo, por muy doloroso que este sea. Accedemos así a siete recuerdos sobre caídas internas y cosas perdidas, aunque en algunas ocasiones en la oscuridad descrita también habite algo de luz, lo cual refleja a

su vez la concepción híbrida que Correa Fiz tiene del mundo. De ahí que la lírica del libro abra las puertas a espacios de gran belleza a pesar del horror descrito en las tramas.

80. En su vals de propuestas híbridas, Correa Fiz también reconstruye constantemente el mito sin dejar por ello de cuestionar la realidad. No es de extrañar, por tanto, que *Hubo un jardín* recupere el tiempo cíclico de los relatos míticos y proponga una última frase que se puede formar uniendo el título con la última línea del libro. Una última sentencia con la que nosotros también cerraremos nuestra reflexión: «*Hubo un jardín*: tu recuerdo feroz es uno de ellos».

Bibliografía

ÁINSA Fernando (2009): «Miradas desde el subsuelo: la metamorfosis del punto de vista», en: Jesús Montoya Juárez y Angel Esteban (eds.), *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, S. p. 19-37.

ALAZRAKI Jaime, «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, University of California, n° 19, 1990, p. 21-35.

ÁLVAREZ MENDEZ Natalia, «Variantes del monstruo político en la narrativa insólita iberoamericana del siglo XXI», *I Congreso Internacional de Ficción Fantástica Iberoamericana, IV Congreso Internacional, Figuraciones de lo insólito*, Universidad Adolfo Ibáñez (Chile), 2023.

BESSIÈRE Irène, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1973.

BOUVET Rachel, *Étranges récits, étranges lectures: essai sur le fantastique dans la littérature*, Montréal, L'Univers des Discours, 2000.

BOZZETTO Roger, *Territoires des fantastiques: des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998.

_____, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

BOZZETTO Roger, HUFTIER Arnaud, *Les frontières du fantastique: approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Camelia, 2004.

CAILLOIS Roger, *Images, images... Essais sur le rôle et le pouvoir de l'imagination*, Paris, Librairie José Corti, 1966.

CAMPRA Rosalba, «Los silencios del texto en la literatura fantástica», *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, p. 49-74.

CASSINI Alejandro, «El problema interpretativo de la mecánica cuántica. Interpretación minimal e interpretaciones totales», *Revista de Humanidades de Valparaíso*, 4, n° 8, 2016, p. 9-42.

CORREA Fiz Valeria, *Hubo un jardín*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2022.

_____, Valeria Correa Fiz habla sobre “Hubo un jardín”, Biblioteca iP [entrevista realizada por Maxi Legnani] [en línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7TcG6rC8MRE> [consultado en mayo de 2023], 2022b.

_____, Entrevista a Valeria Correa Fiz [entrevista realizada por la Editorial Páginas de Espuma] [en prensa], 2022c.

_____, Valeria Correa Fiz habla de su libro “Hubo un jardín” dentro del ciclo “Los que cuentan” del MEH [entrevista realizada por el Museo de la Evolución Humana] [en línea] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=2vCSMgW5p_Q&ab_channel=MuseodelaEvoluci%C3%B3nHumana [consultado en mayo de 2023], 2022d.

CORTÁZAR Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires, Siglo XX Editores, 1968.

_____, «El sentimiento de lo fantástico», *Conferencia Dictada en la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas)* [en línea] Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/> [consultado en junio de 2023], 1982.

DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

ERDAL JORDAN Mery, *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Iberoamericana, 1998.

FERNANDEZ-VIDAL Sonia, *Desayuno con partículas. La ciencia como nunca antes se ha contado*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2013.

FEYNMAN Richard, *Seis piezas fáciles: la física explicada por un genio*, Barcelona, Planeta, 2022.

GREENE Brian, *L'Univers élégant*, Paris, Gallimard, 1999.

JUIN Hubert, « Du fantastique en littérature : l'exemple de Claude Seignolle », *Chroniques sentimentales*, Mercure de France, 1962.

KAKU Michio, *La physique de l'impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

LINK Anouck, «Le surnaturel au service de la raison. Lecture “quantique” de trois récits fantastiques de Julio Cortázar», *Implications Philosophiques* [en línea] Disponible en : <https://tinyurl.com/4c476epy/> [consultado en junio de 2023], 2015

LOUYER-DAVO Audrey, «Alteraciones y alteridades del espacio en los cuentos de Felisberto Hernández y Horacio Quiroga: una geopoética de lo fantástico», *Brunal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 1, n° 1, 2013, p. 37-56.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

MUÑOZ RENGEL Juan Jacinto, «Lo fantástico como indagación: la ficción como herramienta del conocimiento», ÁLVAREZ MENDEZ Natalia y ABELLO VERANO Ana (eds.), *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, 2015, p. 19-25.

PENEDO PICOS Antonio, «Límites transracionales de lo fantástico», *I Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico en la Cultura Española*

Contemporánea, Universitat Autònoma de Barcelona. [en línea] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=17Z-5rEsvlo>> [consultado en junio de 2023], 2012.

REISZ, Susana, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.

ROAS David, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

_____, «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», *I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Universidad Carlos III de Madrid, 2008.

_____, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

ROAS David, CASAS Ana, «La narrativa fantástica en los años 80 y 90. Auge y popularización del género», *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*, Málaga, EDA Libros, 2016, p. 11-24.

SARRIUGARTE GÓMEZ Iñigo, «El entrelazamiento cuántico: una nueva fuente de creación artística», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 195, n°794, 2019, a534.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

VAX Louis, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.