

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

32

2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

TEORIA LITERARIA DE LO FANTASTICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

P R E S E N T A:

FALLA DE ORIGEN

Silvia Regina Osorio España

México, D. F.

1990



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION

1. PERIODO PRERROMANTICO

- 1.1 UN ESBOZO DEL PENSAMIENTO RACIONALISTA ILUSTRADO 1
- 1.2 ELEMENTOS PARA LA BUSQUEDA DE LA UNIDAD PERDIDA
FUENTES DE LA 'IRREALIDAD' 7
- 1.3 UNA VISION LOGICA DE LOS SUCESOS EN LO VEROSIMIL
Y LO INVEROSIMIL 12

2. MOVIMIENTO ROMANTICO

- 2.1 LA BUSQUEDA ROMANTICA Y EL CARACTER ESPECULATIVO:
FUENTES DE LA REALIDAD COTIDIANA 17
- 2.2 EL SUEÑO Y EL INCONSCIENTE EN LA UNIDAD DEL DENTRO Y EL
FUERA. UN PREAMBULO DEL INFINITO 26
- 2.3 EL ACCESO A 'OTRO ORDEN' A TRAVES DE LA MUERTE ROMANTICA 29
- 2.4 LOS SINTOMAS EN LA OBRA DE LO FANTASTICO ROMANTICO 31

3. PERIODO DE LA NUEVA ILUSTRACION

- 3.1 EN BUSCA DE LO CAMBIANTE: UNA REALIDAD PLENA DE DEVENIR 44
- 3.2 LA INFLUENCIA DEL EVOLUCIONISMO EN LAS
PARTICULARIDADES DE LO REAL 50
- 3.3 LOS PROBLEMAS DE LO RELIGIOSO Y LA VINCULACION
CON LO 'IRREAL' 52

3.4 LA IDEA MULTIFACETICA SOBRE LA NATURALEZA HUMANA EN LA GENERACION DE LO 'IRREAL'	55
3.5 LA AMBIGUA VINCULACION DE LO VEROSIMIL Y LO INVEROSIMIL	58
3.6 LA INMORTALIDAD, LA PARODIA Y EL FANTASTICO PROLONGADO: ALTERNATIVAS DEL FANTASTICO EVOLUCIONISTA	67
4. FIN DE SIGLO	
4.1 DESCRIPCION DE LOS ELEMENTOS DEL FANTASTICO TRADICIONAL	75
4.2 ELEMENTOS CULTURALES TRANSFORMADORES DEL PROCESO DE LO FANTASTICO	79
4.3 LAS SIMIENTES DE LA 'IRREALIDAD' DEL SIGLO XX	85
5. LOS PRIMEROS INDICIOS DEL FANTASTICO CONTEMPORANEO	
5.1 MODIFICACION-DE LOS SISTEMAS ESTABLECIDOS	89
5.2 UNA TRIADA EN LA REALIDAD COTIDIANA: LA ALIENACION, LA ANGUSTIA Y EL ABSURDO	92
5.3 EL INFINITO, EL TIEMPO Y EL ESPACIO RELATIVOS, LA PROPUESTA DE LA REALIDAD COTIDIANA	96
5.4 LA 'IRREALIDAD' EN EL MODERNO POTENCIAL DE LO ABSURDO	100
5.5 LO ABSURDO Y EL INFINITO EN EL SENO DE LA TRAMA	104
5.6 DIFERENCIAS ENTRE LOS PARALELOS DEL FANTASTICO CONTEMPORANEO	108

5.7 KAFKA, UN VISIONARIO	
5.7.1 "POR ESO KAFKA EXPRESA LA TRAGEDIA MEDIANTE LO COTIDIANO Y LO ABSURDO MEDIANTE LO LOGICO" (16)	110
5.7.2 FACTORES OBLIGADOS EN LA SUPERPOSICION DE LO VEROSIMIL E INVEROSIMIL COMO PRIMER ESTADIO DEL PROCESO	113
6. HACIA EL AFIANZAMIENTO DE LO FANTASTICO CONTEMPORANEO	
6.1 LA IMPORTANCIA DE LOS NUEVOS 'ISMOS'	118
6.2 LA IMPORTANCIA DEL SURREALISMO Y EL POTENCIAL DEL EXISTENCIALISMO EN LA FORMULACION DE LA COTIDIANIDAD	120
6.3 LA SUMATORIA DE LOS FACTORES PROVOCA NUEVAS INTENCIONALIDADES EN LO FANTASTICO	129
6.4 UN INTENTO POR DEMOSTRAR LA INEXISTENCIA DE LA 'IRREALIDAD'. LOS MOVILES DE LA RELACION ENTRE ESTADIOS	132
6.5 HACIA LA ABSORCION DE LO INVEROSIMIL	137
CONCLUSIONES	144
BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA CITADA	159
BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA ANEXA	164

INTRODUCCION

La tesis que presentamos se propone un ejercicio para formular una teoría literaria de lo fantástico, analizando un periodo de producción literaria que cubre el siglo XIX y buena parte del XX.

Dividimos el trabajo en dos secciones: el fantástico tradicional y el fantástico contemporáneo; los criterios que nos ayudaron a esta distribución se delimitan más adelante. Los conceptos que incumben a dichas secciones se distribuyen a lo largo de seis capítulos; los tres primeros corresponden al fantástico tradicional: Primer capítulo: Periodo prerromántico, Segundo capítulo: Movimiento romántico y Tercer capítulo: Periodo de la Nueva Ilustración. El capítulo 4to: Fin de siglo, resulta un puente de enlace entre las secciones. Por su parte el capítulo 5to.: Los primeros indicios del fantástico contemporáneo y el capítulo 6to: Hacia el afianzamiento del fantástico contemporáneo, se extienden en la conceptualización del fantástico del siglo XX.

Podrá observarse que los tres primeros capítulos responden a un fiel apego a la clasificación histórica generada en el siglo XIX; estos primeros capítulos realizan un juego muy interdependiente entre los fundamentos extraliterarios y la teoría literaria. Ante tales criterios se encuentran aquellos que marcan los capítulos 5to. y 6to., los cuales pretenden dar

cuerpo a la teoría literaria de lo fantástico que es objeto de esta tesis, concediendo mayor contenido a los supuestos teóricos que nos permiten delimitar lo fantástico en general y particularmente lo que compete al periodo contemporáneo. Estos capítulos son un ejercicio más literario en cuanto al problema de lo fantástico que aquellos que les anteceden.

Mención aparte merece el 4to. capítulo o Fin de siglo. Esta sección es corta en extensión y no obedece en forma estricta a un capítulo, aunque rescata conceptos culturales y teóricos literarios que nos proveen de juicios para establecer la diferencia entre un fantástico y otro. Además, nos permite redondear, a grandes rasgos, los conceptos teóricos de lo fantástico que están dando volumen a la propuesta que se realiza en este estudio. El capítulo cuarto nos indica las categorías que se involucran en el proceso de lo fantástico, las mismas que sufren modificaciones y que terminan por ser corroboradas en el fantástico contemporáneo.

*expli-
ca
la dife-
rencia.*

La argumentación en cada capítulo está dividida en dos grandes ramas, aquéllas que se relacionan con las dos columnas más importantes de la teoría de lo fantástico señaladas por los teóricos literarios; estas columnas corresponden a la realidad y la irrealdad. En cada una de estas secciones se incluyen los puntos culturales que conciernen a lo real y a los que dan origen a lo irreal.

Descritas las secciones que conforman la tesis será necesario realizar algunas intervenciones en nombre de la metodología. Diremos, entonces, que toda realización de un ejercicio teórico tiene un proceso, el cual está vinculado, en primera instancia, con el planteamiento del problema. Posteriormente, la recopilación de material y un primer análisis cubren la primera etapa del proceso que nos obliga a plantear las hipótesis comprobables. Luego, el material será sometido a un riguroso método de selección, del cual se extraen los conceptos que se consideren aptos y propios para realizar una argumentación que exponga, explique y proponga una teoría determinada. Finalmente, llegamos a las conclusiones.

Nuestro estudio está guiado por dos hipótesis fundamentales que nos permiten desarrollar las distintas particularidades a partir de las cuales está organizada la tesis. Las hipótesis, a su vez, corresponden a una inquietud central: comprobar la necesidad de hacer uso de los referentes extraliterarios para la formulación de las teorías literarias, necesidad que no concibe como obligatoria esta forma de teorizar, por lo que no se excluyen los estudios teóricos que parten de categorías y elementos exclusivamente literarios.

La primera hipótesis plantea el estudio de los conceptos culturales que son propios de cada periodo histórico y la influencia que éstos tienen en el proceso de lo fantástico. La

segunda hipótesis plantea la descripción de lo fantástico como un proceso, localizando la formulación teórica que contribuya a la argumentación en torno al proceso, mas no en la formulación de una definición de lo fantástico.

Podemos decir, que aunque existe relación entre una y otra hipótesis como elementos metodológicos de la investigación, es obvio que el primer paso corresponde a la localización de la teoría literaria de lo fantástico como sustento para la selección del material cultural y el análisis de la obra literaria.

Entre los criterios que primero arrojan las hipótesis se encuentra la instrumentación de un estudio diacrónico y sincrónico, tanto del material literario como de los elementos culturales en general. De ahí que encontremos una descripción en el inicio de cada capítulo de los elementos culturales entrelazados con los conceptos teóricos de lo fantástico literario.

Sin el previo examen de la teoría de lo fantástico y el análisis de la obra, no podríamos ubicar los elementos culturales en capítulos que respondan a cambios en el pensamiento y en el material literario.

Cuando iniciamos el primer proceso de análisis del material, partimos de la lectura de los teóricos de lo fantástico. Al encontrar aquí juicios con los que no estuvimos de acuerdo,

dimos principio al proceso que descarta conceptos, lo que no indica que éstos no sean de suma utilidad para el mismo ejercicio de la teoría. En esta etapa de la investigación se realizó la lectura de los siguientes autores: Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Martín Sabas, Jaime Alazraki, Harry Belevan, Flora Botton, Alexis Márquez, Richard Callan, Manuel Durán, Roger Caillois, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Oscar Hanh, H.P. Lovecraft, Edgar A. Poe, Carlos Garrido, Theodore Ziolkowski, Todorov y Llopis, además de la contribución que nos dio el libro Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar, realizado por varios autores. Bibliografía directamente vinculada con la teoría de lo fantástico desde el punto de vista literario. Según se observará se han incluido a algunos creadores de relatos fantásticos, y debe comprenderse que la intervención de éstos en aportaciones teóricas ha sido a través del proceso indirecto o directo de análisis de los relatos y ensayos.

El análisis nos llevó a ciertas categorías que constantemente se mencionan entre las aportaciones de los teóricos; estas categorías recurrentes nos permitieron deducir que existen ciertos referentes imprescindibles para teorizar en torno a lo fantástico; los conceptos que más destacaron fueron: lo real, lo irreal, lo verosímil, lo inverosímil, el orden, la trasgresión del orden, los planos de la realidad, la realidad cotidiana, la

irrealidad, lo posible y lo imposible. Además, revertidos en otro nivel de análisis, se localizan: el miedo, la muerte, el horror, el desconcierto, la ambigüedad, la metáfora, lo maravilloso y lo extraordinario. Esta es una enumeración de conceptos y no corresponde a una clasificación sintagmática.

Al tener una visión general de los conceptos que intervienen en la comprensión y compenetración de lo fantástico, abordamos el material bibliográfico que no puede entenderse como teoría literaria propiamente; en este conjunto se encuentran los escritos de Milan Kundera, Juan García Ponce, Albert Beguin, Guillermo de Torre y Raymond Bayer. Todos estos autores nos proveyeron de una orientación más ensayística del problema literario, aunque tangencialmente toman el asunto de lo fantástico; después de un proceso de análisis e inferencias — logramos unificar criterios que nos apoyaron en la búsqueda del presente estudio. En este mismo renglón de bibliografía indirecta examinamos, a su vez, textos literarios de los siglos XIX y XX.

En otro orden de ideas, localizamos textos de apoyo en torno a aspectos culturales como lo son teoría de las religiones (Mircea Eliade) y teoría del cuento (Cortázar, Perus, Foucault, Propp, Pupo Walker, Octavio Paz, entre otros).

Dado el carácter de la tesis también necesitamos fuentes bibliográficas de otras ramas del conocimiento, las que nos

proporcionaron los fundamentos culturales generales para la argumentación en este aspecto. Entre ellos contamos con: Varios, en Filosofía de la ciencia literaria, Ernst Cassirer, Franklin Baumer, D>J. O'Connor, Marcel Raymond.

Las fuentes no deben remitirse con exclusividad a la bibliografía, pues se empleó, por otro lado, la hemerografía, convirtiéndola en un alimento actualizado de elementos tanto culturales como literarios (en lo fantástico).

Ahora bien, el uso interno de la información tuvo algunas peculiaridades. Después de seleccionar conceptos (enumerados anteriormente), a partir de los teóricos de lo fantástico, y luego de realizar la selección en fuentes de teoría literaria en general, como de material de otras disciplinas, nos vimos en la necesidad, en ocasiones, de citar a un autor que a su vez era citado por el autor consultado directamente. Esto obedece a que si nosotros tomamos fuentes directas se presentan dos dificultades claras: a) no contamos con criterios de lectura para internarnos en autores (ante todo filósofos) y b) el manejo de fuentes indirectas también nos ayuda a trabajar con material asimilado, que resulta más accesible y que posee términos de uso común. Esta accesibilidad de los conceptos nos permite formular el supuesto de que a ese nivel existe correspondencia entre elementos extraliterarios y la creación literaria. Se encontrarán entonces citas que corresponden a

autores a su vez citados.

En la lectura de la tesis se podrá notar que en algunas secciones se utilizan citas textuales de escritos realizados por creadores de relatos fantásticos de un periodo determinado (en todos los capítulos a excepción del primero); ello contribuye en el aspecto teórico al dotarnos de ciertos criterios que expresan lo fantástico en una tendencia literaria en especial; además surgen como ejercicios comprobatorios. Otros autores fueron tomados directamente, por ejemplo Kafka (capítulo 5.), Borges y Cortázar (capítulo 6to.), para argumentar en partes densas de la exposición y contribuir, de esta manera, a la claridad en los argumentos.

Distribuidos a lo largo de la tesis se localizan autores de lengua extranjera. Por principio no descartamos el uso de autores traducidos al español, porque consideramos que no realizamos un intento por teorizar en correspondencia exclusiva con la producción hispanoamericana, ya que se trata de encontrar un panorama muy general de lo fantástico en distintas culturas, aquellas inmersas en un todo general: la cultura de occidente.

Como es obvio, en un primer intento por realizar una investigación formal y de determinados alcances, existen algunos argumentos teóricos que se rescatan de los estudios literarios de lo fantástico, por ejemplo las inquietudes de Harry Beleva en torno a la teoría de lo literario y la relación con la

descripción, el símbolo y los síntomas. De este autor empleamos las inquietudes en torno al síntoma, dándoles el carácter de concepto básico y elemental. A través de la tesis se podrán encontrar las justificaciones acerca de este concepto y su utilidad en la teoría de lo fantástico.

Por su parte, Tzvetan Todorov elabora una teoría de lo fantástico basada en lo que nosotros denominamos 'pulso de lo fantástico', es decir la existencia casi instantánea de la presencia de lo fantástico en los relatos; este atributo constituye el fundamento casi definitorio de lo fantástico para este autor. Interesante resulta trabajar esta idea pero no en torno a un lapso temporal tan restringido como lo considera Todorov, antes bien, en pro del entendimiento de lo fantástico como un proceso,—regido por una serie o sucesión de instantes fantásticos. No estimamos lo fantástico con una vida tan momentánea como lo ve el autor de Introducción a la literatura fantástica.

En un renglón de lo que por conveniencia denominamos la teoría sensualista de lo fantástico, hemos ubicado las disquisiciones de Caillois y Cortázar. Estos autores perciben lo fantástico a través de un sistema intuitivo de elaboración; ese tipo de acercamiento tuvo utilidad en el proceso de teorización que se vertió en la tesis, dando la oportunidad de adentrarse en el nivel de conceptualización sensitiva del material, para ahondar

en elaboraciones emparentadas con otro tipo de razonamiento.

Alazraki y Ziolkowski, Caillois en alguna medida también, nos ofrecen el recorrido histórico de las distintas vertientes de la elaboración literaria de lo fantástico; los tres concuerdan en realizar un análisis diacrónico y sincrónico para encontrar una fuente más completa de la teoría literaria. Además, estos autores nos dan pie para plantear de manera casi tajante la diferenciación entre un fantástico tradicional y un contemporáneo; la convicción de sus argumentos, aunada a nuestro discurso, contribuye a establecer dos secciones en la tesis: el fantástico tradicional y el fantástico contemporáneo.

Tanto Todorov como Flora Botton se inclinan por el uso de las clasificaciones de los relatos maravillosos, extraordinarios y fantásticos. Desistimos de las elaboraciones taxonómicas, debido a que trabajar en base a estos argumentos no nos ofrecía una clara contribución al ejercicio teórico que se realizó, y porque existía un precedente analítico que de por sí nos ubicó en ciertos aspectos literarios de los relatos, que va en búsqueda más de una abstracción de lo fantástico que en una delimitación con respecto a otros productos de la creación.

Botton Burla nos ofrece conceptos acerca del tratamiento del tema, los motivos, la relación escritura-texto-lectura. Si bien no nos fundamentamos en el estudio directo del lenguaje y el texto para realizar la tesis, sí fue muy sugerente acercarse al

trabajo de la doctora Botton, ya que se considera un aspecto más del estudio de la teoría de lo fantástico. Las inquietudes sobre el lenguaje y el contexto comprenden la contrapartida de las teorías que se utilizaron, mas no se descarta, por el contrario, permite la demarcación de los propósitos de esta tesis.

Falta realizar una descripción general de la subtitulación de los capítulos y otros rasgos más que forman parte de la distribución en el cuerpo de la tesis. Los subtítulos que se encuentran en cada uno de los capítulos, tienen por objeto orientar en la lectura, procurando ofrecer un concepto globalizador que los articule con el contenido de cada apartado. Nuestra intención es dar un nombre sugerente a cada grupo de conceptos que se desarrollan. Estos subtítulos quedan encajonados en la llamada realidad y lo que puede decirse como acercamiento a la irrealidad; también son las pautas para enfocar cada uno de los estadios del proceso de lo fantástico.

Cada capítulo está acompañado por un grupo de referencias bibliográficas y notas afines a los argumentos expuestos. Esta sección nos ayuda a aclarar dudas, adelantar conceptos, realizar apuntes y contribuir al enlace entre ideas que han sido explicadas y las que se argumentan en el capítulo específico.

Para cerrar el cuerpo de la tesis hemos expuesto algunas conclusiones particulares y generales relativas a los capítulos

en especial, tomando en cuenta las atribuciones que cada cual tiene en el conjunto de la teoría. Las conclusiones generales responden a las dos hipótesis planteadas en un inicio, cuyos supuestos teóricos han sido comprobados. Agregamos a esta sección las inquietudes y los logros que nos deja este primer intento en el campo de la investigación.

La tesis Teoría literaria de lo fantástico que en esta ocasión se presenta incluye al final una bibliografía general, una hemerografía y bibliografía de consulta anexa, que puede orientar al examinador en cuanto al camino recorrido para la realización de la investigación, el análisis y el informe final.

Si bien es cierto que no contribuimos a cambiar el rumbo de la investigación literaria, creemos en lo personal que tuvimos una experiencia productiva.

1 PERIODO PRERROMANTICO

1.1 UN ESBOZO DEL PENSAMIENTO RACIONALISTA ILUSTRADO

Para acercarnos a una realidad concreta como subestructura del pensamiento cotidiano al inicio del siglo XIX, tendremos que recuperar valores culturales y filosóficos de lo racional-empírico que marcó el siglo XVIII, o llamado siglo de la Ilustración. Estas tendencias culturales aún se encuentran presentes en parte del siglo XIX. Se partirá de estos conceptos para dar cuerpo a una 'realidad' y, por contraste, captar la irrupción de nuevas formas de 'realidad', presentes a lo largo del siglo pasado. Roger Caillois, considerado como uno de los teóricos interesados profundamente en la literatura de lo fantástico, señala a manera de definición: "[...] lo fantástico, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real" (1). Se considerará el pensamiento racional-empírico como aquella (realidad) donde se insertará la generación del momento fantástico prerromántico y romántico. Iniciamos con la descripción de lo primero, y será necesario hacer mención de la denominada novela gótica como preámbulo literario de la ficción fantástica.

Con el inicio de la desaparición del Numen a través de la historia del hombre y, consecuentemente, la creación del Nomen, la puerta hacia el hombre moderno dará origen, ya no a la inmediatez del miedo primitivo asociado al Numen, sino a la generación del misterio, lo oscuro, lo tétrico, lo lúgubre, lo tenebroso y

siniestro. "Lo siniestro, lo espantoso, es algo que se siente, que es sugerencia referente de ese sentido de lo numinoso que duerme todavía en nosotros" (2). La literatura fantástica tiene muchas formas literarias antecedentes, las que difícilmente pueden limitarse desde un punto de vista profundo, pero lo que sí es dable señalar es que cada etapa cultural ha venido a procrear un 'fantástico' dependiente del desarrollo en el pensamiento del hombre.

¿Qué formará nuestra 'realidad cotidiana' en el pensamiento del hombre de la Ilustración? Veamos. Grandes pensadores emergieron de esta etapa cultural; destacarlos es necesario, y entre ellos tenemos a Emmanuel Kant. Como nos interesa una idea general del siglo XVIII, no haremos un estudio con todo tipo de pormenores. Diremos que el llamado Siglo de las Luces también fue conocido como 'edad de la crítica', y que muchos valores establecidos serán vistos bajo los agudos ojos de la crítica, en donde gran parte del pensamiento estaba estructurado por dogmas, lo que privaba al hombre de la libertad. Para Diderot el siglo XVIII "era 'una edad filosófica' en que los hombres pensantes aplicando las leyes de la razón, encontrarían sus reglas [...] no en autoritativos libros del pasado, sino en la 'naturaleza'" (3). El pensamiento del Medievo marcado por sobrenaturalismo misticista se transformaría en un pensamiento naturalista y científico con un destacado sentido de la individualidad.

Hubo distintas corrientes a lo largo del siglo de la

Ilustración. Algunos 'philosophes' de Francia (4) limitaron el poder cognoscitivo de la razón, sujetando ésta al mundo sensorio, al mundo de las apariencias. Para Kant lo verdadero es un mundo pleno de experimentación:

[..]una distinción vital entre el mundo tal como es 'en sí' y tal como 'aparece ante nosotros'. Lo que existe, existe; su naturaleza simplemente es lo que es, y nosotros no tenemos nada que hacer. Pero es igualmente cierto que lo que existen 'aparece' ante los seres humanos en una forma particular, y ellos lo clasifican, interpretan, categorizan y describen de una manera particular. (5)

Como Kant, el siglo XVIII se vio marcado por el pensamiento de las apariencias. De aquí que las facultades humanas que se señalaron en este siglo eran: "1) sensibilidad, utilizada en la sensación y la percepción, 2) entendimiento, utilizado en la elaboración de asecciones y la adquisición de conocimiento y 3), utilizada [...] en el razonamiento" (6).

Derivado de la aproximación a la naturaleza empírica y realizando de forma deductiva las leyes de la misma, el hombre podía ser el guía de su propia acción. La aglutinación de todas las ideas, tanto racionalistas como empiristas, se puede palpar en la obra de Emmanuel Kant: La crítica de la razón pura, escrita en el año de 1781.

El hombre ante la naturaleza y la experimentación directa no vio otra vía que la búsqueda de un mundo terrenal; por contraste con la vieja tradición del ascetismo cristiano, el naciente hombre

moderno negó la espera de otro mundo, en gran parte del siglo XVIII. A fines de este periodo histórico, surge una vuelta hacia las ciencias ocultas; la impresión que causaba el magnetismo, la alquimia y el simbolismo de los sueños, se fueron generalizando. Subyacente a la corriente que buscaba al hombre pleno en la naturaleza y la vida terrena, encontramos el irracionalismo y las religiones heterodoxas que se habían generalizado por toda Europa "[...] ofreciendo la compensación de sueños míticos y promesas a las almas insatisfechas con la filosofía dominante" (7). Pero retornemos a describir en su conjunto al Siglo de las Luces.

Una creciente indiferencia a la metafísica devino del surgimiento de los enciclopedistas, para quienes el siglo XVIII era la edad de oro para la filosofía. El rechazo a la metafísica más marcado fue en el renglón de las ideas innatas (el innatismo), que objetaba que este tipo de pensamiento no tenía ningún vínculo con las experiencias sensorias y que por lo tanto era 'ilusorio'. El mismo enciclopedismo perseguía la unificación de las ciencias y las artes, y a su vez, definió más el campo de acción de la ciencia misma.

De la comparación entre la ciencia y arte nacieron grandes cuestionamientos, y a pesar de los muchos intentos por afinar estos problemas no se logra unificarlos. El de lo sobrenatural que algunas artes propiciaban (cante todo algunos textos literarios), era descartado por principio. Todo sobrenatural parecía lejano y poco afianzado en la naturaleza humana del siglo XVIII. Ahora

bien, lo natural resultaba familiar, cargado de mucha predecibilidad y, por lo tanto, el hombre comenzaba a sentirse dueño de las reglas y leyes de la naturaleza. De un profundo rencor religioso todo aquello relacionado con el más allá y las revelaciones, que no fueran asequibles por la vía de lo sensorio debía dejar de existir. "[...] mientras que el plan del universo permanecía misterioso para siempre, en cambio el hombre y las cosas que hacía sí eran cognoscibles" (8). Esto no pretende decir que la naturaleza del hombre se considerara intocable y existiera una suerte de sustitución religiosa hacia este pensamiento; el hombre seguía siendo parte de la naturaleza, dando cuerpo y consistencia a la misma en los límites que su razón le dictaba.

Marcado por el establecimiento de los 'principios invariables', el pensamiento de la Ilustración se declaró estático; a la par existió alguna forma de pensamiento relativista que observó los cambios, ante todo los sociales, que se generaban en la naturaleza de las relaciones humanas, aún así:

[...] esta conciencia de un 'imperio de la naturaleza' no significaba que todos estos hombres fueran conservadores deseosos de mantener las cosas tal como estaban (...) significaba que fuese cual fuese su convicción social y política (...) pensaban en función de verdades que eran, a su entender, inmutables. (...) La verdad es que todos ellos, fuese cual fuese su persuasión filosófica, fluctuaban (...) entre los dos polos de 'naturaleza' y 'costumbre', y por ello podemos hablar de una mezcla de ser y devenir en su pensamiento." (9)

Si bien es cierto que muchos filósofos de la Ilustración señalaron la limitación cognoscitiva del hombre, lo que no

implicaba que éste no conociera las leyes de la naturaleza, ni todo tipo de normas o principios universalmente válidos. Gracias a estos principios el hombre sabía que sí había unidad en los conceptos e ideas generales. Frente a las herencias culturales, la razón y el entendimiento humanos eran imprescindibles, dado que podían captar toda la realidad y la verdad religiosa.

A mediados de siglo el fuerte impulso que cobró el empirismo sujetó toda conclusión a pruebas palpables. Rebajando la importancia que tenía en ese momento la experiencia sensorial. Todas aquellas variedades de la naturaleza, las monstruosidades de igual modo que las maravillas tenían una explicación en la naturaleza, sin que se necesitara ningún otro referente.

Notaremos en el periodo prerromántico y en el movimiento romántico, posteriormente, como se hace constante mención de la magia. Aunque ésta se tilde de irracionalidad, los prerrománticos nos indicarán que este proceso de aprendizaje no podría ser sin la intervención de un esfuerzo racional. En el entendido de que este esfuerzo nos llevará a la complementación, a todas aquellas múltiples ramificaciones de las cuales parecía adolecer el pensamiento de las Luces. Si nosotros observamos el planteamiento prerromántico, éste nos habla de los complementos que se sitúan para captar la armonía total. Es decir, que bajo las separatas que el pensamiento de la Ilustración quería realizar, o más bien que realizó en el orden que preservaba, tenía que darse un juego que satisficiera la manera imperfecta en la cual se estaba entendiendo

'lo real' extraliterario. Para objetivizar este pensamiento, los prerrománticos hablaron de las 'analogías internas del mundo exterior', que nos llevaría a la perfecta conjugación del 'dentro' y del 'fuera'.

Toda la descripción que precede nos presenta una idea general de los conceptos dominantes en la cultura de este periodo; estos conceptos son la fuente primera para concretar una concepción de la realidad cotidiana extraliteraria; son en sí, el conjunto compartido de elementos con los cuales se puede plantear la realidad cotidiana en el seno de la ficción. Además, los periodos culturales se identifican por características conceptuales cuya naturaleza propicia, potencialmente, la creación de la 'irrealidad' en los relatos literarios.

1.2 ELEMENTOS PARA LA BUSQUEDA DE LA UNIDAD PERDIDA

FUENTES DE LA 'IRREALIDAD'

Ante el sentimiento de pérdida de la Unidad con Dios, el autor prerromántico se inclinaria hacia las ciencias ocultas, encontrando gusto por las manifestaciones del lenguaje que evocaran lo invisible, todo aquello que penetrara por la experiencia sensoria, todo aquello que no se vinculara estrechamente con las reglas y las leyes de la naturaleza. Los pensadores de la Ilustración admitían constantemente el límite cognoscitivo de la razón, en el literato prerromántico existiría una marcada nostalgia por la magia primitiva, y el dolor

consciente de que el hombre no podía comprenderlo todo. Estaban solamente al alcance de una 'parte ínfima de lo real'. "Inventa entonces la existencia, en alguna parte del pasado o bien en algún punto del futuro, de una Edad de Oro, una época en que los poderes de comprensión de la criatura humana era o serán ilimitados"(10).

Es en el fin de Siglo de las Luces cuando el hombre toca fondo en sus facultades conscientes. El rechazo a la intuición, el mito, un mundo explicado bajo la ley de causa y efecto. En esta situación en la cual se consideraba el conocimiento del hombre asumido con claridad, practicaba en el fondo grandes incógnitas sobre el problema de conocimiento del hombre. Al mismo tiempo y sin haber sido desalojado del todo, la tradición ocultista se situaba en un planteamiento fundamental:

[...] el universo actual nació por un proceso de separación, se separó de la unidad primordial y divina por fragmentación y, así, la caída es sinónimo de la creación. Pero (...) esta dispersión de la unidad no es definitiva: el mundo que ha salido de ahí está en espera de la operación mágica que restaurará el estado primitivo. Y por otra parte este mundo visible, a pesar de su estallido dentro de lo múltiple y de su desorden provisionalmente ilegible, conserva algo del orden antiguo. En el caos actual, en que las cosas han perdido su coherencia y se han hecho inexplicables, subsiste por lo menos una posibilidad de volver a encontrar la imantación (...). Sólo haría falta que un conocimiento suficientemente profundo revelara, bajo las apariencias, su significación simbólica, e instantáneamente los lineamientos de la unidad reaparecerían. (11)

Aunque los prerrománticos formulan ya la búsqueda de la unidad a la que el movimiento romántico daría mucha importancia, sus planteamientos aún están sujetos a la filosofía de la Ilustración.

En este periodo observamos que la 'apariencia' sigue siendo fundamental. Esta razón aparente será sustituida por la verdadera razón, a decir de los románticos, que se encuentra en el entendimiento, es decir más allá de la experiencia sensoria, más allá de lo aparente.

En el trasfondo del Siglo de las Luces existe una mezcla de auténticas búsquedas religiosas, y es esto el basamento del movimiento romántico. En el descubrimiento a fines del siglo de generaciones en busca de un universo lleno de vida, de la reivindicación del alma humana, la imperiosa necesidad religiosa, el entrecruce entre hombre y Dios y un deseo de recuperar el diálogo entre el hombre y su Creador, sometían a muchas almas a un profundo tormento. Surgieron, pues, sentimientos aberrantes, formas del juego religioso y misticismos desviados, a las que se unieron tanto el miedo como el vértigo. En esta deformación de la competencia religiosa y la conjugación con los festines de seudocientificismo en la corte, se ubica el hallazgo de las tendencias ocultas; si bien es cierto que serían retomados por Hoffmann, Nerval, Novalis y otros autores prerrománticos y románticos, no es aún el tono propio de este movimiento. Es en este momento cuando surge la llamada novela gótica, de efímera vida; esta expresión literaria resultará antesala del movimiento romántico en su característica fantástica, además, que ofrece la primera conjugación de lo 'real' e 'irreal' en el juego ficcional de lo fantástico, para los periodos que estudiaremos.

Confluyen varios conceptos al hablar de la novela gótica, y aunque no es la interpretación a través de la siquie humana la que más nos interesa, las palabras del Dr. Freud resultan una buena intervención en este momento. Para Freud lo siniestro, lo lúgubre y conceptos afines (nosotros les llamaremos indicios de lo fantástico), siempre se han encontrado presentes en la vida del hombre; lo siniestro, por ejemplo, no resultaría más que la extrañeza que provocó todo proceso de represión a la cual se ha visto sujeto el hombre. Para particularizar la novela gótica retomamos las siguientes palabras:

[...] difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos en el cual lo arcaico se ha conservado tan incólume bajo un ligero barniz, como el de nuestras relaciones con la muerte (...) es probable que mantenga el viejo sentido: el de que los muertos tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en la nueva existencia. (12)

La presencia literaria de lo siniestro, lo oculto, surge cuando las culturas han dado paso al orden, a lo inmutable y a lo objetivo, originando formas literarias más definidas de todo aquello que aparentemente está olvidado. Si como hemos descrito de forma muy escueta el pensamiento predominante en el siglo de la Ilustración, el dominio de la razón y las leyes de la naturaleza no dejan lugar a la expresión de la 'otredad', es necesario inferir que como contraste se estaba generando otro tipo de pensamiento. Entre los antecedentes del romanticismo la novela

gótica va a recuperar estas nociones culturales ya olvidadas en las formas del pensamiento. Lo misterioso, el más allá no preocupaban al hombre de las Luces, antes bien, la razón como hemos visto considera descartada la existencia de supercherías y todo tipo de pensamiento que no tenga comprobación experimental.

En esta etapa prerromántica (hacia fines del Siglo de las Luces):

En su deseo de reunirse con los santuarios de la vida interior, desertados bajo la influencia de la psicología racionalista y sensualista (...) casi no irían más allá que los primitivismos de una infancia artificial. Este siglo de la crítica más desconfiada es también el de las diversiones para adultos frívolos y el de las credulidades pueriles, que fueron la fortuna de los bufones, de los falsos adivinos, de los astrólogos improvisados. Es la edad de oro de los estafadores cuyos arreos, durante un tiempo, se componían de juegos de cartas con truco, espejos mágicos, baquetas magnéticas, círculos encantados y mortajas para fantasmas. (13)

Para hablar de lo gótico estará presente un decorado medieval, la atmósfera para los personajes se hará densa, el miedo presente, intensamente en posesión de tremendas pasiones humanas. pasiones que para los filósofos del siglo XVIII tenían que ser regidas por las reglas de la moral y por lo tanto, por la razón. Bien dice Llopis: "[...] la muerte en sí no es terrorífica. Lo terrorífico es la vida que queda en la muerte [...]" (14). El fantasma y la fortaleza se llegan a convertir en el símbolo de la muerte de la Ilustración. Al final de la Alta Edad Media y surcando todo el siglo XVIII el miedo más primitivo e irracional llenaba de

sinsentido las secuencias de la literatura gótica.

La puerta para la literatura de lo siniestro (15) es, para muchos autores, la muerte, pero con más propiedad diremos: lo muerto. Aquello que consideramos oculto y olvidado, que aparece en la novela gótica como una recuperación del primer Numen, antes que el proceso del conocimiento lo convirtiera en Nomen, en Dios o en una razón objetiva. La nueva presencia de la otra cara de la realidad, dícese 'irrealidad' (16) cobrará forma en la literatura de lo fantástico en general, ya que aunque la novela gótica tiene características propias, marcadas ante todo por el entorno cultural de fines de siglo, no por ello no la dejamos de incluir en nuestra noción de 'lo fantástico'.

1.3 UNA VISION LOGICA DE LOS SUCEOS EN LO VEROSIMIL Y LO INVEROSIMIL

Al pensar en una vieja historia de miedo (17) no hay marco más propicio que un alejado castillo, que por consiguiente será tenebroso e inaccesible; donde los silencios. inconclusos del medievo darán paso al 'espectro' que cargaba la conciencia europea, aun a razón de negarsele. Y, justamente El castillo de Otranto fue la obra que impactó la literatura de fines del siglo XVIII. Escrito por Horace Walpole, sentará la verdadera base para que esa 'otredad' se haga presente. Pero cuando el castillo con ninguna o pocas variantes se convirtió en un motivo constante, y tomando en cuenta que la parodia a la novela gótica se convirtió

en un verdadero éxito (hablamos de fines del siglo XVIII), veremos caer sin vida este tipo de ficción.

Para Carlos Garrido, quien realiza un extenso estudio sobre la novela gótica, será la literatura que evoca las "[...] resonancias numinosas (...) (antes que) (...) existiera (...) el Numen" (18), más adelante afirma:

No había efecto fantástico en las epopeyas o cosmogonías míticas, que pretendían objetivar la realidad a partir de lo extrahumano. (...) La expresión literaria de lo siniestro habría de nacer justamente cuando lo numérico se había convertido en ese dormido (...) de piedra, cuando su aparición resultaba extemporánea dentro de un contexto en el que se suponía superada. (...) (19)

A la par de El castillo de Otranto surgieron múltiples imitaciones, aunque entre las novelas que más destacan en la novela gótica tenemos a Clara Reeve con The Champion of virtue, a gothic story. Las hermanas Clara Reeve y Harriet Lee, llamadas fundadoras de la "escuela del terror" y sobretodo la gran sacerdotisa del gótico, Anne Ward Radcliffe. Esta última se autoproclamó defensora de la virtud sobre los vicios "[...] tuvo debilidad por las addendas finales de horribles explicaciones lógicas [...]" (20). Anne Ward Radcliffe llevó la novela gótica a su estado de madurez. Por su lado Mathew Gregory Lewis cuya literatura fue prohibida y muy censurada, ya que hizo de la sensualidad del mal un fin de la novela gótica. Su novela El monje se desarrolla en España. Como contrapeso a la 'surnaturel expliqué' de los autores de lo gótico encontramos el 'racionalismo

total', el cual emparentaba con el 'supernaturalismo' del Siglo de las Luces. donde todos los milagros de los cuales hablaba la Biblia sucedían tal y como en ella se relataba. El 'racionalismo total' daba a todos estos fenómenos una explicación lógica. De ahí que la Radcliffe manifestara esta tendencia en sus novelas.

Aclaremos que en la sucesión de las distintas formas de lo fantástico, la que corresponde a la novela gótica, generalmente finalizaba con una explicación lógica, propia, al fin de cuentas, de pensamiento dominante en el siglo XVIII. Además, buena parte de la producción gótica también se vio influida por lo que se llamó la 'agonía romántica' en el siglo XIX, que en realidad eran la ideas sobre la existencia y el universo, nacidas del Marqués de Sade (en el siglo XVIII). En el periodo de la decadencia filosófica surge el pensamiento de que el mal se concibe como el eje del universo y la corrupción es parte de los seres y de las cosas. De donde implicamos que la virtud resulta una cualidad aberrante, porque irrumpe en el sistema del mal, propuesto por el Marqués de Sade (21).

Ubiquémonos temporalmente en las últimas décadas del siglo ilustrado; estamos por comenzar el nuevo y atormentado siglo XIX, en el preámbulo del romanticismo se inicia la metamorfosis de la novela gótica hacia lo fantástico. De la conjugación de la herencia gótica y el naciente movimiento romántico surgirán obras muy conocidas como El vampiro de John Polidori y Frankestein o El moderno Prometeo de Mary Shelley. En estas obras "[...] la figura

del pathos ya sumido constituye el impreciso muerto gótico" (22) De aquí en adelante lo fantástico tendrá etapas brillantes como oscuros descensos en los cuales los temas padecerán cierta invariabilidad.

Hacia el inicio del siglo XIX las características del movimiento cultural serán propias y los románticos tendrán peculiaridades que permitirán el surgimiento de un 'fantástico' más elaborado. Hay que destacar que es en el sueño donde encontramos uno de los primeros cambios de la novela gótica hacia el fantástico romántico.

También surge como necesidad señalar que el juego ambiguo que comienza a verse en la novela gótica, y que se irá depurando conforme se desarrollan las formas de lo fantástico, oscilará de una concepción de la realidad extraliteraria y ficcional basada en los cánones de un pensamiento racionalista hacia la observación de las vertientes oscurantistas correlativas en el campo cultural.

REFERENCIAS

- (1) CAILLOIS, ROGER. Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación, p. 9.
- (2) GARRIDO, CARLOS. "Walpole y la novela gótica", en: QUIMERA, (Revista de literatura), p. 33.
- (3) BAUMER, FRANKLIN L. El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas, 1600-1950, p. 141.
- (4) La filosofía de la Ilustración se identificaba con la ciencia de los hechos, en esta medida su preocupación fundamental era la verdad, la cual se presenta en el apoyo de la experiencia; ello nos permite demostrar la exactitud de lo formulado. Por medio de la ciencia y la razón, los filósofos de las Luces pretendían esclarecer todos los puntos dudosos en la naturaleza. Reconociendo las limitaciones cognitivas de la razón ante todo al plantearse los problemas metafísicos.
- (5) WARHOCK, G.L. "Kant", en: Historia crítica de la filosofía occidental (D.J. O'Connor, comp.), p. 21-22.
- (6) Ibid., p. 22.
- (7) BEGUIN, ALBERT. Creación y destino, p. 94.
- (8) Ibid., p. 104.
- (9) BAUMER, FRANKLIN L., op. cit., p. 152.
- (10) Ibid., p. 168.
- (11) Ibid., p. 188.
- (12) Ibid., p. 152.
- (13) BEGUIN, ALBERT, op. cit., p. 104.
- (14) LLOPIS, RAFAEL. Historia natural de los cuentos de miedo, p. 107.
- (15) No implica que orientemos lo siniestro como la característica definitoria de lo fantástico en sus inicios, simplemente como señala Belevan, consideramos a lo siniestro como un síntoma más de 'lo fantástico'. (Para mayores referencias remitirse a: BELEVAN, HARRY, Teoría de lo fantástico.)
- (16) Conforme se desarrolle nuestro estudio presentaremos nuestra conceptualización de 'irrealidad', por el momento, siempre que se mencione estará entrecomillado.
- (17) GARRIDO, CARLOS, op. cit., p. 36.
- (18) BEGUIN, ALBERT, op. cit., p. 95.
- (19) GARRIDO, CARLOS, op. cit., p. 36.
- (20) Para mayores referencias ver: PRAZ, MARIO. La carne, la muerte y el diablo.
- (22) Ibid., p. 36.
- (23) GARRIDO, CARLOS, op. cit., p. 37.

2. MOVIMIENTO ROMANTICO

2.1 LA BUSQUEDA ROMANTICA Y EL CARACTER ESPECULATIVO:

FUENTES DE LA REALIDAD COTIDIANA

El pensamiento romántico gestaba en sí los grandes cambios y sus propias contradicciones. La postura de los románticos ante los primeros resultados del 'mundo moderno' se dejan ver en sus proposiciones radicales. Pero éstas tenían en sí el germen mismo de la nueva modernidad. Precisamente en esa búsqueda encontraron ese 'otro' mundo que el hombre aún no conocía, y es en donde se produce la posibilidad de transformar las leyes inmutables y de permitir el ingreso a una nueva realidad, dejando ver el traspatio de la realidad establecida, es decir 'lo real' establecido por el pensamiento racional-empírico que marcó el el Siglo de las Luces. Por esto mismo, 'lo fantástico romántico' transitaría de las leyes inmutables e invariantes propuestas por la Ilustración, la razón en lo aparente y el orden que se había establecido hacia una realidad que ya se formulaba cotidiana, en busca de una realidad propia. El hombre romántico no rompía con la cotidianidad heredada del siglo anterior, antes bien, en los términos de la misma y partiendo de ella, 'lo fantástico romántico' propondría otras formas para la cultura detrás del misterio mismo de la ciencia moderna.

Surge, pues, un mundo romántico lleno de expresión individual, de temperamento propio, hacia el encuentro de la libertad y la imaginación. Las leyes del drama son absolutas, pero en el

seno de las mismas se expresa una extensa gama de ideas opuestas. La glorificación de lo misterioso y lo infinito, junto a la paradoja, se convertiría en un medio de expresión de lo romántico. Para romper con las fronteras infranqueables del pensamiento ilustrado, el hombre tendría que ir más allá del espíritu newtoniano, de las doctrinas neoclásicas y del empirismo. Del mundo de Newton abierto a la luz, la noche romántica se eleva hacia el mundo del espacio-tiempo, al infinito, al interior del hombre, en lo lúdico del 'dentro' y 'fuera'. Y es precisamente aquí donde las formas románticas tuvieron caldo de cultivo. Junto a un sentido de lo irracional, la unificación de lo ideal y lo real, del sujeto y el objeto, la materia y el espíritu, nos explicamos el porqué de la vasta literatura de 'lo fantástico' en este periodo. Si enfocamos hacia los principios románticos que no concebían el lado oscuro de la vida como otra realidad, entenderemos su concepción de una realidad más extensa ante la estrechez del siglo de la razón empírica.

Esto nos obliga a pensar que existe un elemento básico subyacente a la transformación de lo fantástico acorde con los diversos periodos de la cultura; este elemento sugiere la permanencia de esta forma de hacer literatura, a su vez permite comprender que existen ciertos aspectos teóricos de lo fantástico que son afines a esta idea subterránea; tanto la idea fundamental, así como el proceso que impulsa su existencia y los conceptos adheridos a este asunto, se irán permeando a través del

desarrollo de este estudio.

Las concepciones románticas se fundamentan en lo grotesco en unión con lo sublime, y de estas formas nace el genio moderno, inagotable en la búsqueda y en la creación, profundamente opuesto a la simplicidad del arte anterior:

La musa moderna sentirá que no todo en la creación es humanamente bello, que lo feo existe en ella al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo deforme en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz. Y se preguntará (...) si es asunto del hombre rectificar a Dios; si una naturaleza mutilada sería más bella; si el arte tiene el derecho de desdoblar, por así decir, al hombre, a la vida, a la creación (...); si, en fin, el medio de ser armonioso es ser incompleto. (1)

Con qué herencia cultural contaban los primeros años del siglo XIX? Es obvio pensar que aun bien entrado el siglo XIX, el predominio de las ideas de la Ilustración se hacía presente. Sólida se había vuelto la idea de la naturaleza y la ciencia. El planteamiento de leyes y reglas derivadas de la captación de la naturaleza a través de la apariencia estaban cohesionadas. Tampoco estamos afirmando que el movimiento romántico tiró por la borda todas las aportaciones del siglo anterior, ya que algunas fueron utilizadas tal y como fueron construidas; otras en cambio fueron pauta para realizar algunos cambios o para establecer nuevos parámetros. Muchas veces los románticos fueron de la mano con la afluencia ilustrada. Aun así se abría la posibilidad de la limitación del conocimiento, que los filósofos de Las Luces habían señalado enfáticamente en cuanto a la captación humana de la

naturaleza. Por ese orificio penetrarían las propuestas románticas en el acto de ampliar la capacidad cognoscitiva del hombre, más allá de los intervalos ofrecidos por el pensamiento de la Ilustración. Los hechos, la experimentación eran imprescindibles para los filósofos del XVIII. Gracias a la ciencia y a la razón se puede esclarecer la penumbra de la naturaleza (2). Nada pone en duda las aportaciones románticas a las ciencias del espíritu; lo que no queda claro es si su proyección fue tal que las ciencias siguieron progresando a expensas del primer impulso romántico. En fin, las opiniones son muy encontradas, si bien es cierto que algunos autores atribuyen a las directrices románticas la apoteosis de la verdadera historia, otros critican su marcado irracionalismo (3) que no puede deparales ninguna postura objetiva ante los fenómenos. A pesar de estos señalamientos, los favores del romanticismo fueron muchos, y sus aportaciones en el campo de las ciencias del espíritu se derivan directamente de su forma de deliberar ante el conocimiento. El siguiente párrafo de Ernst Cassirer nos aclara perfectamente:

Si el romanticismo no poseyera más don que el sentido de lo 'maravilloso', ese sentido de lo misterioso y lo oscuro de que se enorgullece y que tantas veces se considera como su mejor y sustancial característica, sobre todo en sus representaciones literarias, hace ya mucho tiempo que habría desaparecido. Lo que le asegura su perdurabilidad, no ya solamente en el campo del espíritu, es, evidente, el hecho de que también aspiraba al conocimiento y supo crear un nuevo instrumento del conocer.(4)

Ante los principios inmutables la reacción fue manifiesta desde inicios del siglo XIX. Los 'principios invariables' que plantea el

pensamiento de Las Luces tendrían que ser eliminados para dar origen a los nuevos conceptos metafísicos, de belleza y creación, pero ante todo la idea fundamental de lo fantástico se vería alimentada por nuevas vertientes en la formulación de la realidad cotidiana ficcional, es decir, todos los cambios en el pensamiento se proyectarían en los elementos de lo fantástico y no sólo en los motivos literarios, afectarían los síntomas e indicios, el proceso de lo fantástico y retomarían la idea teórica fundamental de lo fantástico.

En el interior mismo de la inmutabilidad y el orden, la Ilustración procreó también el relativismo, de poca trascendencia en los principios generales, que no dejó de ser retomado en el siglo siguiente, aflorando en todas sus manifestaciones, cambiando todos los niveles de la cultura. En ese mismo renglón del pensamiento se encuentran entremezclados los problemas del 'ser' y el 'devenir'; este último impregnaría los dos siglos posteriores a la Ilustración. Pero para sujetar estos principios inmutables era necesario que existiera una relación de cierta unilateralidad, la cual se establece entre la 'causa' y el 'efecto' a su vez se genera una entendida como lógica entre un 'antes' y un 'después'. Desarrollada a partir de ésta, los románticos proponen una relación de interdependencia o llamada relación mutua entre las partes (5). Decimos con esto, que las relaciones de 'causa' y 'efecto' perviven en el siglo XIX.

Estas relaciones de 'causa y efecto' vienen a modificar las

relaciones de ambigüedad que son propias de la literatura fantástica, debido a que el juego de lo ambiguo se establece entre elementos lógicamente vinculados sujetos a las relaciones mencionadas, y por lo tanto nos ofrecen un peculiar tránsito entre la llamada 'realidad cotidiana' y la 'irrealidad'. De ahí que surgen las justificaciones a los fenómenos que alteran el 'orden', además de ofrecernos un intervalo temporal determinado entre las fronteras de lo real-irreal, que suele ser más prolongado que en la producción posterior.

Qué constituía la razón romántica? Dado que los conceptos del empirismo difuminado en toda Europa a fines del siglo XVIII, no encajaban con los fines cognoscitivos de los románticos, ya que para éstos la razón empírica se identificaba con 'el entendimiento', éste solamente podía apreciar la 'apariencia' de las cosas, en cambio, 'la razón romántica', podría penetrar más allá de la apariencia o bien, "[...] tomar como su campo las realidades invisibles u objetos espirituales [...]" (6), se constituía en "[...] el órgano de lo supersensual (dimensión ésta que será muy útil en el proceso de lo fantástico para la concreción de la realidad fantástica total)[...]" (7). Paralela a esta 'razón romántica' se encontraba la 'imaginación'; por medio de ésta el hombre podía crear nuevas obras para las ciencias del espíritu y abordar con otro tono la invención artística. Para los románticos este hombre pleno de imaginación era el hombre ideal, el artista. Vinculado a estas ideas de 'razón' e 'imaginación' se

extrae un concepto más elaborado de naturaleza humana.

Frente al rencor religioso de la Ilustración, en el romanticismo se despierta un profundo sentimiento religioso, que sujetaría un 'misticismo de la naturaleza'. Las variantes fueron muchas. Pero de una u otra forma esta particularidad se inspiró en el sentimiento de 'pérdida metafísica'(8), que predominó en el Siglo de las Luces. Para el movimiento romántico era necesario recuperar la religiosidad y la metafísica. Se enfrentarán el pensamiento religioso de la Ilustración con una directriz inmutable, ante un pensamiento romántico activo, "[...] antes inmanente que trascendente aparece en cierta forma en casi todas las variedades de la experiencia religiosa romántica [...]" (9). Algunos románticos 'sobrenaturalistas naturales' asociaron a Dios con la naturaleza, identificándolo plenamente. Pero más importante que esta identificación Dios-naturaleza-hombre, fue la concepción de la naturaleza como 'organismo vivo, creciente, creador', en constante 'devenir'. Lo interesante de estas ideas es entender que para el hombre romántico la naturaleza se mostraba siempre viva, contrapuesta a la natura naturata donde la naturaleza era ya un todo terminado y muerto. De esta manera "[...] la naturaleza es un poder creador, hirviendo por lograr formas siempre nuevas y más elevadas, por adquirir conciencia de sí misma a través del hombre"(10). Esta concepción nos permite creer en formas que pueden tomarse como sobrenaturales para una determinada conceptualización de la naturaleza, mas no para otra, para la cual se proyecta como

organismo vivo. Las formas de 'lo fantástico romántico', señaladas como no reales, tienen una posible existencia en una naturaleza creadora. Esta idea, creación en parte, aunque no enteramente, de la filosofía y la literatura románticas, explica la depresión espiritual sobrevenida después por el darwinismo.

El problema del romántico se anida en la ruptura del Ser, el cual se bifurca entre el sueño y la realidad, en la búsqueda de la unidad profunda, donde se va al encuentro de la única realidad. Apuntemos aquí cómo aparece ante nosotros esa 'única realidad', la que nos hace penetrar a la posibilidad fantástica en el discurso del pensamiento filosófico romántico. Por lo tanto señalamos:

[...] el inconsciente, pues -lejos de remitirse a un conjunto de hechos, a un dominio limitado al individuo y cuya explicación se encontraría en la conciencia es la realidad supraindividual donde hay que buscar la fuente de todas las energías; es el lugar de contacto entre nosotros y el organismo universal. En nosotros mismos, por una ciencia 'analógica' -y no en la reproducción 'fiel' de un dato externo a nosotros-, podemos conocer la realidad. (11)

Es pues el inconsciente una fuente de conocimiento total, que no sólo circunda el conocimiento del hombre, sino que también busca la naturaleza, lo divino y la unidad pasada y futura. Pero esto no puede llevarse a cabo sin la expresión del inconsciente en la conciencia; el alma romántica conjuga conciencia e inconciencia en una eterna lucha entre la oscuridad de la segunda ante la luz de la primera. Por lo tanto, el subjetivismo romántico es solamente

el inicio de un proceso hacia la verdadera objetividad. El camino de los románticos será opuesto a la tradición clásica que propone la objetividad anterior a la obra'; dicha postura clásica será asociada al pensamiento temporal; por su parte lo romántico persigue lo intemporal, propiedad que será de suma utilidad en la creación fantástica. Las barreras temporales no se estiman como un obstáculo en la obra de arte, por ello la presencia del pasado, el futuro y el presente en la formulación fantástica.

Resulta conveniente realizar un espacio en el discurso para interpretar la virtualidad temporal de lo romántico como una nueva aportación en el ámbito que incumbe al intervalo temporal de la ficción, es decir que al diluirse las fronteras entre lo 'real' y lo 'irreal' se ve involucrada la concepción romántica, por lo que el tiempo que nos conduce a la realidad fantástica total, en el proceso de lo fantástico, tiende a ser menor que aquel que se concebía en la producción de la novela gótica.

Si los románticos se adentraban profundamente en el inconsciente, no fue esto pretexto para no participar de la realidad tal cual; absorbieron y participaron de las propuestas del siglo XIX consideradas como el lado objetivo de la vida. Si reexaminamos todas las posibilidades que el inconsciente dotaba al escritor de lo fantástico, esa 'realidad' sí tiene lugar, existe, los hechos narrados formulan una realidad. Aun así existe un parámetro de referencia: la cotidianidad compartida. En tanto lo fantástico "[...]no espanta más que cuando rompe y desacredita un

ordenamiento inmutable, inflexible, que nada en ningún caso podría modificar y que parece garantía misma de la razón" (12). aquella que estructuraba el pensamiento racional del siglo XIX. Por eso a pesar de sus fuentes propositivas, los románticos de lo fantástico tenían que adquirir toda el bagaje en el cual se encontraban inmersos. "Para que desde una perspectiva de la narrativa puede aceptarse tal intromisión, debe presentarse en un contexto en que estén presentes razón y orden a la vez. De lo contrario el caos resultaría estéticamente insatisfactorio y moralmente desalentador" (13).

2.2 EL SUEÑO Y EL INCONSCIENTE EN LA UNIDAD DEL DENTRO Y EL FUERA.

UN PREAMBULO DEL INFINITO.

Me parece que es momento de adentrarnos en el mundo del sueño y el inconsciente del hombre romántico, cuya presencia so pretexto literario, resultó un aporte interesante a la cultura. Cómo podría comprenderse un hecho que no tenía explicación con las leyes de la luz ilustrada, sino con aquella parte que contrapesa la luz: la oscuridad? Las propiedades del inconsciente fascinaron a los autores de inicios del siglo. Las primeras versiones adjudicaban todas las facultades inconscientes al mundo exterior. Decía Schelling "[...]era la 'naturaleza' en el instinto de alzarse al nivel de la conciencia [...]"(14); de ahí que las formas fantásticas dependieran de una aportación exterior o del exterior del héroe para la concreción de sus estadios. Por el contrario

cuando los estudios sobre el inconsciente fueron más profundos, los elementos literarios de lo fantástico tuvieron que trastocar las imágenes que parecían ya convencionales. Dice Ziolkowski: "Cuando se pensó que lo mejor sería encontrar imágenes literarias aptas para expresar este nuevo paradigma intelectual se echó mano del espejo de doblar y del retrato en cuanto 'ánima'" (15).

El sueño para el hombre, desde los inicios de su historia, ha resultado un misterio, una suerte de seducción; se le han adjudicado diversas interpretaciones desde distintos ángulos de la cultura, sean éstas interpretaciones científicas, religiosas, míticas o filosóficas. El sueño una fuente literaria, fuente oscura que tenía definición precisa y que resultaba una herencia cultural inexplicable. Hacia este punto el problema romántico queda bien expresado por Novalis: "El camino misterioso va hacia el interior. En nosotros, si es que está en alguna parte, se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado, el futuro [...]" (16). El sueño individual, cargado de subjetividad, no es más que la unidad misma del interior y el exterior, es la característica intrínseca de la 'irrealidad' fantástica romántica. El encuentro con la unidad perdida en los dos siglos anteriores, se convirtió en una prioridad para el hombre romántico. En este momento se hace presente la imagen literaria del espejo en los cuentos fantásticos, porque el espejo es el instrumento ilustrativo del 'yo' romántico. En el subjetivismo del romántico se descubre su propia conciencia (17). Si bien "[...] sueño, locura, ebriedad,

filosofía, todas son puertas distintas que abren para la humanidad resquicios en las murallas que la encierran en el estado actual de su conocimiento razonable" (18). Esta cita no puede ser más explícita: el romántico estaba penetrando en otro habitat para el hombre moderno, más allá de la herencia ilustrada.

El enaltecimiento de la subjetividad, a través de los medios descritos, llevará al romántico más allá de las anteriores búsquedas humanas. Pero donde se centra toda esta potencialidad no es más que en el artista, éste, quien intuye lo absoluto, partirá de lo finito a lo infinito; ese infinito que Eco dice: "f...les lo que carece de modus. Escapa a la norma." (19); de ahí que se abra la posibilidad de la génesis de lo 'irracional'.

Para adentrarse en el problema del infinito para el romántico, hay que comprender la idea del inconsciente. Para el hombre de inicios de siglo la necesidad de un espíritu irracional o inconsciente era una premisa necesaria para poder estructurar el centro del proceso creador, a ese 'lado oscuro' del hombre, con un mundo de sueños, monstruos y apariciones. Por oposición al sueño como un fenómeno explicable y natural que manejaba la cultura ilustrada, el romántico propone un concepto más metafísico que científico, señalando como fuente del inconsciente el sueño mismo. Porque en el estado de vigilia el hombre tenía contacto con lo real, al internarse en el sueño se perdía ese contacto con lo real y el hombre pasaba a manejar el pasado, el presente y el futuro, es decir, el sueño representaba un estado intemporal, que daba al

artista romántico la virtud de un estado superior.

En el proceso creador del sueño las aportaciones de los sentidos pasaban a un segundo término; esto explica en parte porque el inconsciente y sueño estaban en contacto con lo divino. En el punto de la vida oscura donde convergen el inconsciente y la omisión de lo sensorio, se encuentra la forma del conocimiento verdadero. Ahondemos en este punto. El cambio cultural en el pensamiento que representó la interiorización del hombre fue un problema muy complejo. La existencia del hombre sufre una traslación de 'fuera' hacia 'adentro', vinculado a esta idea se encuentran huellas culturales de las tendencias anteriores; esto nos obliga a inferir que distintas preguntas del hombre convivieron en la misma etapa cultural; por lo tanto, muchas formas de lo fantástico seguían en vigencia, así como de la sugerencia o implantación de otras nuevas. Para cuando el inconsciente cobró terreno, el hombre de lo fantástico romántico se ve penetrado obsesivamente por la interioridad individual (la imagen literaria utilizada para tal fin fue el retrato o el espejo).

2.3 EL ACCESO A 'OTRO ORDEN' A TRAVES DE LA MUERTE ROMANTICA.

Entre las grandes preocupaciones románticas hemos destacado el problema del infinito. También es necesario destacar el problema de la muerte. Constantemente se hace alusión a la muerte en los relatos fantásticos, pero no nos centremos en ello como una

sugerencia temática; el fin de la vida está estrechamente ligado al infinito, y no sólo en la cultura romántica, ya que siempre ha sido una preocupación del hombre al igual que el sueño. Muchas veces se ha identificado el sueño con la muerte. Lo muerto y la muerte siempre se han encontrado cercanos a la existencia de la humanidad y en particular al individuo. La muerte se convierte en un "Evento familiar, desconcertante (...) cuyo escándalo limita nuestra vida volviéndola absoluta; inmortal verdad de la muerte, duda infinita [...]" (20).

La muerte y lo muerto son tan conocidos e inéditos para cada ser humano que la sola presencia desconcierta. Encontramos la muerte en los relatos fantásticos, y no resulta exclusividad del movimiento romántico, pues la preocupación humana hacia la muerte está presente en el transcurso de la historia. Y es, con distintas modificaciones, una constante en el relato fantástico. La preocupación incide en la anulación de un 'ser', tremenda pregunta del hombre, a su vez, la muerte da pie a la proposición de 'otro orden', de la búsqueda de otro saber; para el romántico era esencial preguntarse sobre la muerte, y si ésta acaba con el individuo, la cuestión ya no es lo que hay más allá, el problema sería que el hombre piense en el suceso de la muerte como algo finito. Si la muerte es un suceso relacionado con el infinito, el romántico la asocia con volver de ese infinito, de ahí el rechazo a los cánones de lo real; el hombre romántico, pues, conquista el infinito al diluir el individuo en el Todo, de donde se da inicio

al pensamiento que valida la existencia más allá de la anulación de la vida terrena.

El hombre que está habitado por la ruptura mortal es el único capaz de concebir 'otro' mundo, 'otra vida', 'otro orden'; un más allá profundo inmerso en el tiempo, un 'más tarde' imposible del cual está separado por el obstáculo infranqueable de la muerte. Y es en este punto donde el relato fantástico atrae para sí esta preocupación: acercarse más allá de la frontera entre lo muerto y lo vivo. En esta etapa histórica el hombre puede vivir impune ante la muerte, porque puede acercarse a esa 'otredad' o porque la obra de arte le permite encontrar el instrumento del conocimiento irracional.

Pero qué reflejo tienen estas reflexiones en torno al proceso de lo fantástico? Al irse manifestando las relaciones entre los estadios de lo fantástico, el alimento cultural va configurando las conexiones en la realización de la realidad fantástica total. Si la proximidad entre la vida terrenal y el más allá es expresión del contexto las fronteras entre estos elementos en el interior de la ficción resultan difusas, de ahí que se pueda instrumentar un proceso evolutivo y dinámico en la conversión de lo 'real-irreal' hacia la realidad fantástica.

2.4 LOS SINTOMAS EN LA OBRA DE LO FANTASTICO ROMANTICO

La expresión más inmediata por la cual nos acercamos a lo 'real' e 'irreal' la constituyen los parámetros de lo verosímil e

inverosímil, partes primeras del proceso de lo fantástico. El acceso directo a éstos viene en el momento en que se sufre una inmersión en el relato fantástico, de ahí que sea necesario adentrarse en las características que la obra, de un periodo determinado, nos ofrece. Conforme se identifiquen lo verosímil e inverosímil pueden, por lo tanto, asimilarse los parámetros de lo real e irreal.

Veamos, con un ejemplo literario tomado de El gato negro de Edgar Allan Poe, el autor romántico destaca las características de su movimiento:

No espero ni remotamente que se conceda el menor crédito a la extraña, aunque familiar historia que voy a relatar. Sería verdaderamente insensato esperarlo cuando mis mismos sentidos rechazan su propio testimonio. (...)no estoy loco y tampoco lo he soñado. (...)me propongo presentar (...)una serie de sencillos sucesos domésticos(...). Es posible que con el tiempo surja una inteligencia serena y lógica, que sea capaz de darle a mi visión una forma regular y tangible, y que no encuentre en las circunstancias que relato con horror, más que una sucesión de causas y efectos naturales. (21)

Surge el relato en el seno mismo de lo cotidiano, por lo que nos encontramos en el ámbito de lo verosímil, "[..]la la extraña aunque familiar historia[..]" y, la estructura está formada por "[..]una serie de sencillos sucesos domésticos [...]"; lo esencial surge de lo cotidiano. El autor de la ficción fantástica nos ubica en el lugar común, donde pueden presentarse sucesos que disparen con nuestras reglas establecidas, con el orden familiar; en este momento cultural las reglas proceden en gran parte de la

Ilustración. Necesario para que un relato fantástico de la etapa romántica tenga efecto, es poner en duda al narrador; el juicio del héroe puede invalidarse sea por la ingestión de drogas, por un estado mental deficiente o por un sueño, "Querido padre, seguramente a nuestro amigo le ha ocurrido algo extraño, y se ha dormido al pie del saúco y se figura que ha visto en realidad lo que ha soñado." (22); o bien, porque "[...]mis mismos sentidos rechazan su propio testimonio" (23).

Todos estos son los artificios lúdicos para fomentar la dinámica del proceso de lo fantástico, dejando entrever los justificantes que puedan tender un lazo entre los convencionalismos reales y la gestación de lo irreal.

Pero continuemos desmembrando nuestro párrafo. A pesar de que la vivencia del héroe puede considerarse tan llena de 'horror' como a él le pareciera, necesariamente los hechos tienen la posibilidad de verse con el ojo del orden establecido. Es decir, que los sucesos son viables entre el marco mismo de las reglas cotidianas. Es al espíritu del héroe al que se le adjudica la imposibilidad de que el relato pueda tener una explicación a través de una "[...]inteligencia serena y lógica [...]" y que en realidad todo se remite a "[...]una sucesión de causas y efectos naturales." Este párrafo declara la convivencia de un pensamiento que creía en la lógica, en la relación de causa y efecto, en la inserción de sucesos extraños pero plausibles dentro de la cotidianidad.

Dónde surgen las modificaciones del movimiento romántico de lo fantástico? Precisamente en creer que la ciencia tiene otras posibilidades más allá que las propuestas en el siglo anterior; en analizar la metafísica en virtud de la aportación más allá de la percepción sensorial de los fenómenos, en conjugar el 'dentro' y el 'fuera' en el proyecto de la unidad, es así como lo aparentemente 'inverosímil' tiene la capacidad de fundirse como lo verosímil. De este proyecto de unidad surge la característica del proceso de lo fantástico romántico, dando cohesión a la estructura de los estadios, respaldado por toda una concepción que aunque absoluta es dinámica.

Con ello pretendemos decir que el escritor romántico de lo fantástico nos acerca a esa 'otredad' sin necesariamente ubicarnos ahí; su visión es complementaria, o más bien, es parte de un contrapeso lúdico entre la percepción del héroe y otro tipo de inteligencia, entre la concepción ilustrada y la romántica. Y cómo puede ser esto posible?; lo es porque la visión de la naturaleza humana que tenía el romántico es más amplia; se recurre, aun así, a muchas reglas establecidas, pero el carácter especulativo romántico permite la adquisición de normas con la propuesta de ampliarlas. La especulación y la búsqueda románticas dotaron a la ciencia y la cultura en general de una prolifera fuente de investigación.

La utilización del espejo u objeto reflejante como metáfora literaria ha acompañado al hombre desde sus inicios culturales.

Las propiedades que se le adjudican al espejo han tomado distintos giros, que han cambiado según las interpretaciones que sobre el alma, el misterio, el más allá y la muerte, se han ido desarrollando. Autores como Hoffmann destacan el uso del espejo, pero la elaboración literaria aún no es tan entrañable como en los años posteriores a 1820. " [...] Sólo se le ocurría pensar en Anselmo, y cuanto más pensaba en él veía representarse su imagen en el espejito como si fuera una miniatura viva. De pronto le pareció no ver la imagen (...), no(...), sino al mismo estudiante en persona" (24). En este periodo la valoración del espejo tuvo mucho que ver con el movimiento romántico del 'fuera' hacia 'dentro', en la búsqueda de la unidad de conciencia e inconciencia. Qué mejor reflejo del 'yo', o lo que algunos llaman 'segundo yo', que el reflejo visualizado en un espejo!

[...]el sistema del Fichte, quien niega la existencia de cualquier realidad distinta del Yo absoluto: primero el Yo se afirma a sí mismo; luego el Yo afirma al no-Yo (realidad externa, sobre el que puede ejercer sus facultades cognoscitivas. Para los escritores románticos de la primera época (...) este acto de escindir la conciencia en un yo observador y un yo observado constituyó el fundamento filosófico de la creencia popular de los dobles. (25)

El uso metafórico del espejo y el trasfondo en el problema del doble constituyen la puerta de ingreso a una más de las vertientes del juego que puede convertir en factibilidad todo lo inverosímil, de ahí que la sintomatología de lo fantástico difiera de un periodo a otro en esa afluencia de los diversos elementos

metafóricos alimentados por el contexto cultural; el acceso a los síntomas que nos dan indicios de lo fantástico no pueden catalogarse en un único centro de la ficción. Los síntomas varían conforme el autor maneja las creencias y conjuga los órdenes, para procrear distintas fuentes de acceso al proceso de lo fantástico. Los síntomas, pues, son el modo de asir al lector en el primer intervalo que propone el estadio de lo verosímil e inverosímil, es decir en el ingreso mismo al proceso de conversión.

Conforme las teorías del Fichte y el mesmerismo fueron perdiendo adeptos y, ante el empuje de las teorías psicológicas del inconsciente, los románticos se abocaron a la explotación del 'doble' en sus motivos literarios. Ese 'doble' poseía el lado oscuro de la intimidad individual, contenía en sí los abismos de la personalidad. El 'doble' abarcó gran parte del siglo XIX, y no sólo como tema o motivo literario; sus contornos fueron cada vez mas delimitados gracias a los avances en las ciencias de la conducta y la psique humanas. Finalmente tiende a desaparecer. Muestra muy propia del fantástico doble en lo romántico es el cuento William Wilson de Poe. Algunos héroes que encuentran su 'doble', tienden a aceptarlo, otros presentan irritación, pero sea cual sea la posición del doble y el héroe conforman una y total realidad, el interior y el exterior del hombre, de ahí que surge la identidad de lo verosímil y lo inverosímil.

Por último y para concluir este apartado de nuestro estudio sobre lo fantástico romántico, creemos conveniente partir del

autor mismo en su conducta ante la composición; esto dilucidará las ideas más generales y los síntomas fantásticos particulares de lo que hemos dado en llamar el fantástico romántico. En algunas reflexiones sobre la filosofía de la composición el autor por excelencia romántico, por citar un ejemplo, contribuye a iluminar el panorama compositivo. Es claro que el autor tiende a hablarnos de la dificultad que representa la desconstrucción de una obra poética como consideramos los relatos, porque lo fantástico sobreviene como una especie de confusión, matriz ésta que conmueve lo verosímil e inverosímil. Aun a pesar de ello tenemos la oportunidad de identificar la intención creativa con la búsqueda del concepto romántico de belleza universal. El autor de lo fantástico propone no:

[..]resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que (...)las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad(..).Lo que llamamos poema extenso es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves, vale decir de breves efectos poéticos (...)la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado, y esto último con una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera.(26)*(el subr. es nuestro).

De estos efectos particulares y de un efecto generalizado en una obra de lo fantástico, podemos adentrarnos en lo que se define como síntomas de lo fantástico. Estos síntomas no devienen necesariamente de las preocupaciones humanas que se ven reflejadas en una obra fantástica, ellas pueden ser la muerte, la

religiosidad, la inconciencia y otras más. En realidad los síntomas forman esa serie de elementos que muchas veces se han asociado a lo fantástico a manera de definiciones, y que en realidad constituyen los primeros indicios de la construcción de la realidad fantástica. Cuántas veces no nos han preguntado qué entendemos por fantástico y terminamos por decir: aquello que da miedo, que produce horror, que desconcierta, que espanta, etc. Con ello estamos haciendo una enumeración de síntomas y no estamos definiendo lo fantástico.

Ese 'cierto grado de duración' que Poe atribuye a los efectos en la obra poética, es un buen instrumento teórico para que digamos que en los intervalos temporales que nos sirven para disolver las fronteras entre los estadios de lo fantástico, el 'grado de duración' va también en razón inversa al proceso de lo fantástico, conforme las formas de lo fantástico se han depurado en la historia de la creación.

Existen preocupaciones sintomáticas muy particulares de cada generación cultural. Incluso los 'miedos', el 'horror', el 'espanto' u otros síntomas más elaborados, han cambiado de inspiración a través del tiempo. Para concluir nuestro periodo romántico destacaremos como síntomas importantes: el miedo a lo muerto; entiéndase que no es tan intenso en este hombre romántico el miedo a la muerte en sí, el trasfondo metafórico del doble. Además de que al surgir la negación de las aportaciones de los sentidos a la información de los fenómenos, el hombre teme su

propio interior, la versión del alma romántica, impetuosa y salvaje. El temor al otro 'yo', que sugiere la psicología en sus albores, inquietó mucho al autor romántico. En ocasiones encontramos el horror ante la animación de la materia inanimada y, ante todo, a la incisión entre la finitud de la muerte y la idea de la intemporalidad del alma. Para el romántico de lo fantástico la suerte del hombre pende del azar, tantas posibilidades y combinaciones que puede construir o destruir una existencia en poco tiempo. Finalmente en una vertiente de la animación de lo inanimado se encuentra al héroe poseído por un retrato antiguo, es decir la existencia intemporal de los antepasados, del alma informe que merodea alrededor de los vivos.

Esbozar apenas estos centros capaces de provocar la identificación de lo verosímil e inverosímil, nos permite observar en lo concreto del relato, como se manifiestan los valores culturales predominantes. De manera retrospectiva se extraen aquellos rasgos que señalamos como parte de lo real y, aquellos otros como parte de lo 'irreal', se establece una asociación entre los elementos de lo real e 'irreal' con los medios, síntomas y características concretas de lo verosímil e inverosímil, con ello se asienta el primer puente que nos permite deducir la realidad fantástica como un todo. Esta realidad romántica cobra vida por consecuencia de un entrecruce entre lo verosímil y lo inverosímil y, lo real e 'irreal'. Son las posibilidades propias de lo fantástico las que permiten que este fenómeno se lleve a cabo.

Esta realidad se alimenta de el espíritu romántico que conjuga el 'dentro' y el 'fuera', combinación que convierte los sucesos relatados como parte de una realidad, aun a pesar de que exista el sueño, la locura o las drogas, como factores que pueden eliminar esta realidad, la concreción de la realidad fantástica total se abre un espacio en el relato y le da cuerpo.

REFERENCIAS

- (1) BAYER, RAYMOND, Historia de la estética, p. 273-274.
- (2) El siglo de la Ilustración propuso otro cambio profundo en la conceptualización, y esto se refiere a desechar el concepto metafísico del objeto, que fuera sustituido por la conceptualización crítico-transcendental que propone Kant al problema de la objetividad. La objetividad, dice Kant, no se refiere a las cosas en sí, mas bien a la ordenación de los fenómenos. Esta ordenación, indudablemente, esta sujeta a leyes, en la medida en la que estas a su vez estén sometidas a reglas. Estas reglas son empíricas y Kant las denomina 'analogías de la experiencia'. Cassirer cita a Kant diciendo: "Solo a base de ellas (las reglas), a base de los conceptos de sustancialidad, la cuasalidad y la acción recíproca, puede darse ese 'contexto de la experiencia' que llamamos naturaleza." (CASSIRER, ERNST, El problema del conocimiento, p. 150).
- (3) "...partiendo del modelo de racionalidad greco-latina, podemos cautelosamente definir como irracional todo lo que aparece fuera de los límites marcados por las normas que se hallan en los orígenes de nuestra cultura." (ECO, UMBERTO, "Lo irracional ayer y hoy" en: La Gaceta (Fondo de Cultura Económica), p. 6).
- (4) CASSIRER, ERNST, op. cit., p. 276.
- (5) Ibid., p. 273-274.
- (6) Tenemos como reflejo de esta imagen el concepto matemático de función, ante todo en relaciones biunívocas.
- (7) BAUMER, FRANKLIN, op. cit., p. 273.
- (8) Ibid., p. 272.
- (9) Ibid., p. 264 a p. 267, para mayores referencias.
- (10) Ibid., p. 265.
- (11) BEGUIN, ALBERT, Creación y destino, p. 97.
- (12) Ibid., p. 265.
- (13) CAILLOIS, ROGER, op. cit., p. 11.
- (14) JAKELEVITCH, VLADIMIR, "Ultimidad y misterio" en: La Gaceta (Fondo de Cultura Económica), p. 11.
- (15) ZILOWSKI, THEODORE, Imágenes desencantadas (una iconología literaria), p. 211.
- (16) Novalis citado por: Ibid., p. 210.
- (17) BEGUIN, ALBERT, op. cit., p. 55-56.
- (18) Para las primitivas culturas el espejo refleja aquello que es el alma humana. Siendo una virtud negada al diablo, éste tratará de poseer el reflejo en el espejo para tomar para sí el alma. Esta portación del bagaje cultural queda bien representada en Drácula de Stoker, la ausencia de alma en el vampiro queda testimoniada en la carencia de reflejo en el espejo. Por medio de las propiedades de los espejos podemos saber aun aquello que ocurre a nuestras espaldas; realizando

un paralelo con las teorías sobre el alma, el espejo se convierte en una suerte de adivino, de pitonisa.

- (19) BEGUIN, ALBERT, op. cit., p. 56.
- (20) ECO, UMBERTO, op. cit., p. 9.
- (21) POE, EDGAR ALLAN, Narraciones extraordinarias, p. 46.
- (22) HOFFMANN, E.T.A., Cuentos, p. 7.
- (23) Recordemos como el hombre romántico se interesa más allá de las aportaciones que los sentidos dan al hombre en la percepción de los fenómenos de la realidad, de ahí que se intenta ir en busca del entendimiento en sustitución de la apariencia.
- (24) HOFFMANN, E.T.A., op. cit., p. 28.
- (25) ZIOLOESKI, THEODORE, op. cit., p. 154.
- (26) POE, EDGAR ALLAN. "Filosofía de la composición" en: Ensayos y críticas, p. 66.

3. PERIODO DE LA NUEVA ILUSTRACION

3.1 EN BUSCA DE LO CAMBIANTE: UNA REALIDAD PLENA DE DEVENIR.

Tal vez se sienta impropio el uso del término Nueva Ilustración, porque pueda dar lugar a la posibilidad ciento por ciento innovadora de esta tendencia; en realidad se acude a llamar a esta etapa histórico-cultural la Nueva Ilustración, abogando por el continuum en la construcción del conocimiento cultural humano, de donde comprendemos que la Nueva Ilustración no es más que la prolongación, ejecución y profundización de los ideales ilustrados del siglo XVIII.

Será propio, entonces, establecer las nuevas fronteras de lo cotidiano que obedecen a los cambios que propicia la Nueva Ilustración, que aunándose a las ideas ya presentes conforman un nuevo conglomerado de pensamientos. El hombre del diecinueve, a la altura temporal donde lo hemos dejado en el capítulo anterior, poseía una determinada idea del mundo. Las ciencias iban cobrando terreno a pasos agigantados; destacan entre ellas las ciencias biológicas y psicológicas, ambas de sumo interés por los efectos que en la idea del hombre tuvieron. Si bien recordamos la concepción romántica sobre la idea del hombre da unión a lo interno y a lo externo, entre muchos otros elementos que se citan con anterioridad; se vislumbraba al hombre (y por lo tanto al héroe de los relatos), como una 'forma' racional e irracional

la psicología aún no constataba estas especulaciones románticas y científicas. La profundización en el estudio de la conciencia y la inconciencia humanas presentaría al creador de lo fantástico nuevas energías y la necesidad urgente de acoplarse a otra interpretación de la naturaleza humana, la naturaleza en sí y las fuerzas que los conmueven.

Preparándose para esta nueva adquisición de conocimientos el autor de lo fantástico descubre y se descubre con nuevos modificantes, por lo tanto lo que pudo ser en algún momento lo cotidiano, se amplía, y aquello que pudo ser 'irreal' se transforma. De lo nuevo cotidiano y de la transformación de lo 'irreal' nacerá otra forma de 'realidad de lo fantástico'; procedamos a conocerla.

El Siglo de las Luces se distinguió por su marcado rechazo a lo sobrenatural y a lo metafísico:

[...]Con frecuencia se ha hecho notar la paradoja de que el interés literario hacia lo sobrenatural -en contraste con la creencia de que sobrevive en el folclore, la superstición y los cuentos de hadas- es un producto de la Ilustración. (...)Es un esfuerzo por disipar las creencias que creían absurdas, los pensadores del siglo XVIII (1) produjeron montones de libros acerca de lo sobrenatural. En uno de sus primeros estudios, titulado Los sueños de un visionario, interpretados por los sueños de la metafísica (1766), Kant llegó a adelantar la opinión, nada definitiva por otra parte, de que la solución última a los problemas de lo sobrenatural está fuera del alcance de la razón humana y que, cualquier caso, la cuestión no merece mayor atención. (2)

A pesar del marcado rechazo a lo sobrenatural, éste afloró en el

transcurso del siglo XVIII y en la Nueva Ilustración.

Aunque la crítica al movimiento romántico fue uno de los puntos recurrentes de la Nueva Ilustración, ésta se alimentó constantemente de aquella forma de pensamiento. El desarrollo en todos los niveles de un profundo acto de credibilidad en la ciencia dio origen al "cientismo" (1820-1870). Qué entendemos por cientismo? Por contraposición al movimiento romántico, los científicos daban todas las respuestas a través de las ciencias, cubriendo incluso alguno que otro aspecto de las humanidades. El fundamento del conocimiento era también una idolatría para el saber científico. El fortalecimiento de esta posición vino a ser apuntalada por el creciente triunfo de la ciencia. La distribución del conocimiento y los problemas fundamentales del hombre dejaron de ser competencia de la filosofía. Distintas ciencias comenzaron a formular sus propios métodos; sobre este camino, ahora, el hombre encontraría el conocimiento verdadero y la nueva realidad cotidiana.

Previo al proceso de experimentación científica, que identifica este periodo, los hombres de ciencia de la Nueva Ilustración, a pesar de rechazar el apriorismo, tuvieron que admitir la existencia de suposiciones que constituían una 'certidumbre a priori'. Para el científico positivista, la ciencia aventajaba a la metafísica, ya que por cada experimento parcial se podía lograr una constatación en la realidad. Reconocieron que gracias al movimiento romántico, característicamente especulativo, se procreó

la duda para la ciencia; ciertamente para el pensador de la Nueva Ilustración esta duda tenía límites. La indeterminación quedó descartada por principio; menos lugar tenían las causas ocultas, las fuerzas vitales o Dios. Junto al determinismo en la naturaleza se encontraban las leyes, por consecuencia se descartó el azar y la búsqueda de la predecibilidad se convirtió en un dogma de la ciencia de la Nueva Ilustración. Si el hombre tenía acceso a la fuente de predecibilidad en la naturaleza, tendría control sobre ésta y la virtud futura de un mundo ordenado se habría pasado en las nuevas formas del pensamiento humano.

El progreso, decían los racionalistas, no se detendría, porque el pensamiento se había despejado del 'oscurantismo' religioso, de los llamados milagros, la magia y la hechicería, para dar paso al nacimiento de la ciencia moderna. Una de las posiciones más claras al respecto era sostenida por Mill, para quien:

[..]los hombres se hallaban colocados en 'circunstancias' económicas y sociales así como políticas, y que sus acciones y conceptos eran formados por ellas. Pero los 'efectos' podían repercutir en las 'causas'; es decir, los seres humanos podrían, a su vez 'moldear y dar forma a las circunstancias'(sub. nuestro). Lo que básicamente hacía esto posible era la capacidad humana de pensar y especular. (3)

Nótese como las consideraciones acerca del hombre son cambiantes; de la incidencia transformadora del hombre que nos obliga a pensar en las diferencias culturales que estimulaban la creación de lo fantástico. No partimos de una misma concepción de lo cotidiano, ahora el hombre tiene el poder de modular la

realidad a su antojo, lo cotidiano está construido por el hombre y sus actos: no es un ente trascendente el que fija el destino, el que fija lo real y objetivo. Nuestra realidad cotidiana, en el fantástico de la Nueva Ilustración, está estrechamente enraizada en las acciones transformadoras del hombre, por lo que también captamos cambios en el proceso de realización de lo fantástico y en las relaciones establecidas entre los estadios.

Desde finales del siglo XVIII e inicios del XIX, las ideas de la evolución comenzaban a plantearse. El mismo Erasmo Darwin había impresionado a muchos autores del fantástico romántico en los albores del siglo XIX en la época del apogeo romántico. Las nociones acerca de los cambios en la naturaleza, incluyendo al hombre, fueron cobrando cuerpo impregnados de la idea del devenir. No se podía, ante las presiones de la realidad cotidiana que se estructuraba a inicios del s. XIX, pensar en la idea de evolución sin inyectarla del mismo dinamismo que comenzaba a desestabilizar las bases del pensamiento heredado hasta la fecha. Por ello es que lo fantástico que vive a lo largo del siglo XIX en cada una de sus diversas formas da la impresión de ser transitorio, y es que a lo largo del XIX la constante fue el devenir, una búsqueda de la realidad cambiante, que obedecía a la acumulación dinámica del pensamiento. El devenir dio a los naturalistas de inicios de siglo y a los científicos evolucionistas más tarde, la oportunidad de plantearse las exclusiones de las mismas reglas que plantearan. Es en las reglas

y leyes dinámicas en donde el hombre puede encontrar explicación aun en aquello que parezca insoluble y deforme.

Si las leyes y las reglas eran dinámicas, lo era por consiguiente la realidad cotidiana; a pesar del predominio ejercido, al fin de cuentas, por la 'ley'. De todos modos esta versión sobre la ley y la regla daría frutos a lo largo de todo el siglo, permitiendo la asimilación de los escritos darwinistas, por consiguiente, la apropiación de la cotidianidad en esos términos.

Lo que llamaremos el mundo evolutivo, heredará el cientismo, los conceptos del naturalismo de transición, pero estará marcado por la idea de evolución. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el referente de las ideas era constantemente la doctrina evolutiva. Las preguntas perennes del hombre encontraban respuesta en ésta. Ciencia y teología se enfrentaron; la consideración de que el hombre no fue creado por Dios y que tenía un inicio común con las otras especies, despertó tremendas polémicas. El dominio de las ideas de impermanencia, lo heterogéneo ante lo homogéneo, lo indefinido a lo definido; todo pleno de cambios. donde lo constante es el flujo de energía y el orden racional, fueron destacados en esta segunda mitad del siglo diecinueve.

En correspondencia con estos móviles culturales lo fantástico se tornará cambiante. Dejamos atrás las obras marcadas por el movimiento romántico (4) y nos enfrentamos a las obras creadas por autores impregnados por las ideas positivistas, ante todo la idea de evolución. Inyectados por las nuevas concepciones que devienen

de un dinamismo en el conocimiento, los autores plantean cambios en lo fantástico que desobedecen a los antiguos órdenes que regían lo fantástico romántico; ello en ocasiones y en otros casos la virtud radica en la entremezcla de las nuevas tendencias y la recuperación de lo romántico, de ahí que surja una forma de hacer lo fantástico que llamaremos lo fantástico tradicional.

3.2 LA INFLUENCIA DEL EVOLUCIONISMO EN LAS PARTICULARIDADES

DE LO REAL.

No fue precisamente Charles Darwin quien primero pensara en la teoría evolucionista; él le impregnó de la necesidad de acoplarla a la idea de progreso. La búsqueda de nuevas especies en los animales, aun en el ser humano, no se vio descartada. De ahí la experiencia de 'lo fantástico evolucionista' con las atroces formas del hombre irracional y aquellos seres mutantes (física y psicológicamente). Para Darwin: "Todo en la naturaleza es resultado de leyes fijas." (5). La exclusión del azar y el marcado triunfo del naturalismo impregnó la teoría evolucionista. Los autores de lo fantástico tuvieron que adherirse a una nueva realidad, donde las necesidades del lector eran otras. El racionalismo dominante permutaría el misterio de lo exterior, ya explicable según las leyes de la razón y la ciencia, por todos aquellos misterios del hombre mismo. Ahora también el ser humano formaba parte del extremo naturalismo que las ideas evolucionistas tenían a su alcance.

El cambio profundo en la concepción del hombre occidental que devino de la teoría evolucionista, se centraba en la preocupación de filósofos y teólogos, para quienes la ruptura de la imagen clásica del hombre y la problemática de que el hombre se volvería como los animales 'una criatura del momento', intrascendente, efímera e insignificante, ocupó una buena parte de las discusiones. Pero también se volvían los ojos hacia la naturaleza irracional del hombre, hacia sus instintos, la agresividad y su entrañable parentesco con los apetitos animales. Este hombre darwiniano hablaría más tarde del hombre irracional de Sigmund y Freud y del futuro siglo XX.

"Toda rigidez se disolvía, toda fijeza desaparecía, toda particularidad que hubiese sido considerada como eterna se volvía transitoria" (6), resumía de esta forma Engels cuando señaló el pensamiento del último periodo del siglo XIX. Finalmente esto no presentaba un panorama tan optimista aun para los positivistas dinámicos, las preguntas sobre Dios y la naturaleza, la naturaleza y el hombre, abrían grandes abismos. Despojar al hombre de la tradición religiosa, negándole todo lugar en una creación privilegiada, procediendo a explicar su existencia por leyes naturales. Aun así el hombre fue recuperando su condición, porque si bien se originaba de la rama común con los animales, el desarrollo de su intelecto le hacía distinguirse sobre todo lo demás. "La gloria del hombre era su condición actual (...)" (7).

Resumiendo, diremos que el orden de lo real, en el fantástico

evolucionista, está impregnado de las siguientes fuentes: a) las ideas de la Nueva Ilustración que se contraponen a la realidad especulativa romántica, b) al asentamiento de la idea de devenir que da forma a las concepciones sobre la realidad cotidiana y c) a la nueva idea del hombre que descubre nuevas realidades y posibles 'irrealidades'. Estos tres factores constituyen la base más explícita de la realidad cotidiana y, a su vez, son el fundamento para aproximarnos a la generación de la 'irrealidad'; de una sola o de la conjunción de todas nacen las posibilidades fantásticas propias de este periodo.

3.3 LOS PROBLEMAS DE LO RELIGIOSO Y LA VINCULACION CON LO 'IRREAL'

En la historia de las culturas es fácil observar como de ciertos elementos del pensamiento podemos delimitar lo que consideramos lo concreto, real u objetivo, es decir, nuestra realidad cotidiana; por otra parte, de otros elementos podemos captar ciertas incisiones que permiten la proposición de parámetros no considerados como objetivos o reales, por ello es necesario destacar aquellos puntos de la cultura que pueden emparentarse con las posibilidades generatrices de lo 'irreal'.

Entre los puntos importantes por rescatar, se encuentra la religiosidad humana. Para la Nueva Ilustración, como para el amplio periodo positivista que cubre la etapa evolucionista, la fe como la religión fueron señaladas como actos de autoenajenación.

El hombre había creado mitos que cumplieron su función. Lo que se buscaba ahora era una función social de la religión, una religión para la humanidad; el conjunto humano se había convertido en un nuevo Dios. "Como le llamó el Gran Ser que sin embargo, no se parecía en nada al 'Ser incomprensible' del cristianismo (o deísmo), cuya existencia no admite ninguna demostración ni comparación con algo real" (8). Volvamos hacia el hombre romántico en este punto, tan interesante, y sobre la misma idea. Hemos explicado como para el movimiento romántico el encuentro con la divinidad, con la unidad, con lo absoluto y total devenía de la interiorización del espíritu, del alma humana, de la identidad entre materia y espíritu. Una visión de conjunto nos aclarará como la competencia de ideas distaban, pero a su vez se alimentaban mutuamente. Ambas posiciones y los elementos constituyentes eran factores en juego que daban vida a lo que podemos llamar la 'realidad religiosa', y lo que podemos señalar como una realidad particular entre nuestro todo real.

La traslación del objetivo religioso, de una interpretación deísta ajena al hombre hacia una religión que funge como formante en el mismo todo social, tuvo que tener consecuencias en la formulación de los límites de la frontera entre lo real y lo 'irreal'. Esto nos lleva a concebir la necesidad de establecer la religión y la actitud religiosa como condiciones de frontera para asociar y disociar lo real de lo 'irreal'. Ello justifica la intención de aludir los conceptos religiosos del hombre en esta

etapa positivista.

La identidad intrínseca que se establece entre Dios y el hombre en la Nueva Ilustración nos sugiere una revaloración del hombre mismo, y de sus concepciones sobre lo que le trasciende, como sería Dios; esto tal vez sea lo más rescatable. Este sobremerecimiento del hombre es conclusión del equilibrio y la profundización hacia el interior de la naturaleza humana. Ante un Dios trascendente el hombre no podía escrutar más allá de lo que las ligazones contenidas en las mismas doctrinas religiosas le permitían; ante un Dios dinámico, tan parte del hombre, la relación hombre-Dios es móvil, es una relación propositiva que permite al hombre identificar nuevas formas y fuentes de lo fantástico.

Al examinar la obra que se produjo en esta etapa de la Nueva Ilustración, puede constatarse la centralización de la nueva idea del hombre, que enfoca como preocupación principal los valores humanos, la crítica a la moral, la inserción de la naturaleza humana en la sociedad y, la recuperación de esta última para dar una forma con más apego al costumbrismo y al realismo. Aquí, y precisamente con estos modificantes se estipula la nueva formulación de lo 'irreal'.

3.4 LA IDEA MULTIFACETICA SOBRE LA NATURALEZA HUMANA

EN LA GENERACIÓN DE LO 'IRREAL'

Fundamentado en el ejercicio de la irracionalidad, el autor de lo fantástico en la Nueva Ilustración y en el periodo evolucionista, se enfrenta a la búsqueda de la conceptualización que lo lleve a la justificación de esta nueva cara del hombre. Necesario fue identificar desde un principio la naturaleza dual o múltiple; será un pensamiento recurrente de lo autores de lo fantástico extraer la mayor productividad de esta nueva forma de ver al ser humano. Si habla emergido del modelo establecido la multiplicidad en el comportamiento, también habría que dar soltura para encontrarse con la mayor posibilidad de variantes. De ahí que los héroes fantásticos se identifican a sí mismos como seres de muchas facetas, las que pueden, al fin de cuentas, crear todo aquello que puede captarse como 'irreal'. Por esto es importante destacar como a partir de las distinciones en las relaciones hombre-Dios, irracionalidad y coparticipación social, que el hombre de la Nueva Ilustración y el periodo evolucionista sostenían, distan de acoplarse a la concepción de un ser cristianizado cuyos atributos son concebidos y creados a priori. Las cosas que el hombre realiza no devienen de una matriz foránea a él, son la expresión de las posibilidades de la esencia que le caracteriza.

Por ello el autor de lo fantástico retoma el eje central que conmovió a la Nueva Ilustración y al periodo evolucionista; ese

eje recaía en la ciencia, la naturaleza y el hombre, sugiriendo que en competencia con estos elementos el creador se encuentra ante el concepto, la intuición y la fantasía, de ahí que sea posible la generación artística, donde creo que es conveniente insertar algunos pensamientos de Cassirer ante este problema del conocimiento:

[...]Al lado de la labor analítica del concepto, indispensable siempre como tal, enlazada con ella, tiene que aparecer la labor sintética de la fantasía. Esto y sólo esto es lo que hace posible el tránsito de los simples conceptos de la naturaleza a las ideas sobre ella. (9)

Hacer uso de esta conceptualización se convierte en una necesidad para nuestros fines. Porque se entiende que, en virtud de la fantasía, precisamente aquella que tiene una 'labor sintética, el artista de lo fantástico puede partir de los conceptos que constantemente se estaban afianzando en el pensamiento de la etapa evolucionista y la Nueva Ilustración y proponer un fin, una verdad, a través de la fantasía; de la mano con la especulación la búsqueda de la 'irrealidad' no se encontraba tan carente de lo 'real'. Si al tiempo se constata la dinámica a todos los niveles, no parece desorbitado comprender el porqué de la ficción fantástica amoldada a estas nuevas circunstancias.

Esta captación de los conceptos nos refiere a lo que denominamos en la teoría de lo fantástico, la idea básica en la que se

fundamenta el proceso de lo fantástico. Esta idea se encuentra emparentada al ejercicio de la abstracción y constituye, a su vez, el fundamento conceptual que respalda los diversos periodos de lo fantástico en la historia cultural del hombre; de ella partimos para establecer un hilo conductor que anida la correlación entre cultura y creación de lo fantástico, además de que imprime las particularidades de lo fantástico en sí.

La Nueva Ilustración, como en general todo el periodo positivista, expresó duras críticas al romanticismo, porque este movimiento no se deligaba de la abstracción, y por ende se le consideraba incapaz de apropiarse del mundo real. Las implicaciones en el arte se dejaron ver pronto, por contraste con la creación romántica encontramos un profundo realismo, que calcaba la realidad objetiva, donde costumbres y problemas sociales resultaban el fin de este arte. Aun en las obras de lo fantástico correspondientes a este periodo encontramos muchos sesgos de naturalismo entremezclado en la estructuración de la realidad y la 'irrealidad' fantásticas. Ya no es un transfinito al que se sujeta el 'más allá', las mismas inmundicias sociales se destacan como parte del engrane de lo fantástico y plantearon otros problemas estéticos que contrastan con lo que se había perseguido en el romanticismo; en ocasiones las concepciones estéticas se enlazaban a su vez, íntimamente, con las que el movimiento romántico defendió:

[...]De una célula a otra de su cerebro, se arrastraba la misma idea, el feroz deseo de vivir, la más terrible de todas las apetencias humanas, que acelera y da impulso a cada nervio y a cada fibra del ser. La fealdad, que .. había destado porque da sentido real a las cosas, le resultaba ahora agradable por esta misma razón: la fealdad era la única realidad. (10)

Veamos como el héroe ilustra su definición estética:

[...]En las paredes unos mecheros de gas esparcían una luz deslumbrante, y se deformaban en las lunas de los espejos, colocadas enfrente y llenas de suciedad de moscas. Los gracientos reflectores de latón acanalado, semejaban trémulos discos de la luz. El suelo estaba cubierto con serín color ocre, aquí y allá convertido en lodo por las pisadas, y mugriento por las bebidas derramadas. (11)

Podemos de estos ejemplos rescatar puntos de interés para la delimitación de lo 'irreal'. Un aspecto lo ocupa la utilización de conceptos de belleza que resaltan lo que se considera como realidad, de ahí que en el segundo ejemplo podemos formarnos una idea del panorama que rodea al héroe. Pero por qué esto es importante en la formulación de la 'irrealidad'? Porque el hombre ha transferido sus preocupaciones al entorno que directamente se vincula con sus actos y con el resultado de su inserción en lo real, porque no se está estableciendo una abstracción de la realidad, antes bien el héroe es parte importante de ésta.

3.5 LA AMBIGUA VINCULACION DE LO VEROSIMIL Y LO INVEROSIMIL

La búsqueda ahora será la mente del hombre, sus posibilidades animales y todo aquello que lo vincule con sus antepasados. La doctrina evolucionista abrió paso a nuevos valores de verosimilitud e inverosimilitud, por lo que se presentaron cambios

en los indicios y los síntomas de lo fantástico. Los modos de la incertidumbre y la ambigüedad tendrían que cambiar en lo fantástico para que esta forma de ficción se vitalizara; o los autores de lo fantástico cultivaban los nuevos pensamientos y se inclinaban a proponer innovaciones, o el fin de esta ficción era una realidad. Es este el momento en que surgen tres caminos: a) el autor de lo fantástico sigue utilizando los medios medievales o románticos en la creación, sin desconcertar a nadie (12), b) el escritor de lo fantástico incorporaba las nuevas ideas y ponía ojos en el origen del hombre o en naciente fenómeno de la mente humana, o c) surge la parodia de lo fantástico romántico. Cualquiera que fuese la vía tomada por los autores los mantuvo en vigencia por un buen periodo.

A estas alturas lo fantástico no sugiere una leyenda, ni la trama gótica ni siquiera las convenciones románticas de lo fantástico que se habían establecido; lo fantástico de la Nueva Ilustración y el evolucionismo recurre constantemente a las explicaciones racionalistas; además, por otro lado, el síntoma fantástico se presenta evocando el interior del héroe, aun así los autores de lo fantástico no dejan de percibir los ámbitos de la incertidumbre ante los límites de la razón humana. Este nuevo sentimiento racionalista de la segunda mitad del XIX, impulsado por los resultados de la ciencia en general, no deja por ello de reutilizar ciertos temas ya sugeridos en etapas anteriores; aparece el retrato de pared, el síntoma del doble, los

anillos mágicos, la animación de lo inanimado, pero la resolución de estos misterios se anida, en este periodo, en los intersticios de la mente humana; en la traslación de la acción y la magia hacia el héroe de la historia fantástica. Para esta etapa de la cultura, muchos cuentos fantásticos terminaron formulando hipótesis sobre la conducta, la personalidad y las desviaciones síquicas, que en ocasiones penetraron en los tratados científicos sobre la mente humana. Diría Thomas Mann: " [...] la psicología es el procedimiento por el cual se exorciza el mito y se transmuta con mines humanos." (13).

Podemos establecer algunas diferencias entre los elementos sintomáticos que constituyen el reflejo del periodo romántico y el que corresponde al evolucionista. Por un lado nos encontramos con cambios en torno a la concepción de un síntoma observándose que de un periodo a otro existe una elaboración mayor para presentar un parámetro que indica la presencia de lo fantástico. Dicha elaboración recae en las propuestas metafóricas y en la concepción del síntoma que lo relaciona con la nuevas tendencias en el contexto extraliterario. Por ejemplo, si para los relatos románticos lo muerto constituye un síntoma al igual que el doble, en el relato evolucionista inquieta más el desasosiego que provocan las propuestas psicológicas del personaje. Viendo que nace cierta relación entre el síntoma y la metáfora, debemos rescatar la proyección a nivel del lenguaje en la propuesta sintomática de cada periodo.

Entre las obras que destacan en el periodo que nos ocupa encontramos a Dr. Jekyll y Mr. Hyde del escritor inglés R. L. Stevenson. Consideramos esta obra como el gran prototipo que habla del nuevo hombre: ése que tiene algo que no es la preocupación del infinito, sino más bien el interior del hombre mismo: su irracionalidad. Entre el juego de conciencia e inconsciencia surgen obras como El doble escrita por F. Dostoyevski y El retrato de Dorian Gray, por ejemplo. Otra vertiente nos ofrece Henry James a sus tratamientos psicológicos y la frontera de una locura no declarada. Pero en casi todos encontramos lo lúdico entre la conciencia y la inconsciencia, entre la ciencia, la evolución y un hombre integrado a su deificación.

Como todo arte literario la trama se va desarrollando a través de lo que se llamará grandes puntos de tensión; en estos puntos se encuentra muy marcada la concepción que el autor ha asimilado sobre la cultura de su época; no quiere decir esto que las otras partes del relato no estén involucradas; afirmar esto sería negar nuestra posición que busca una idea totalizadora de la 'realidad fantástica'.

Estos puntos de tensión también están asimilados por la idea básica de lo fantástico, y modifican las relaciones que se establecen entre las fronteras de los estadios; a su vez, arroja modificaciones en los intervalos temporales en la afluencia de los estadios hacia la conformación del proceso de lo fantástico.

Procederemos a partir de ahora a ejemplificar los aspectos que

señalaron la producción de la Nueva Ilustración y la etapa evolucionista. También tómesese en cuenta las observaciones que se han realizado acerca de nuestros parámetros variables: lo real, lo cotidiano, lo 'irreal', la realidad fantástica, verosimilitud e inverosimilitud. Acorde con las ideas desplegadas que atañen de cierta forma a estos términos, podemos proceder a explicar los sucesivos síntomas fantásticos en las obras que se insertan en el periodo evolucionista.

Se ha aludido a la obra de R. L. Stevenson El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Como esta novela corta ha sido muchas veces llevada al celuloide no se hace ajeno el argumento. En la necesidad científica que particularizó al periodo evolucionista, los autores reflejaron la personalidad del hombre de ciencia, dándole vida por medio de ciertas características importantes: la privacidad, el espíritu especulativo conjuntado con la comprobación experimental. El 'Dr. Jekyll' como un hombre propio del periodo darwinista, va en busca de ese vínculo del hombre con los instintos, de él mismo surge la potencialidad irracional:

[...]me acercaba a esa verdad (...): la de que el hombre en realidad no es uno, sino que verdaderamente es dos. Y digo dos porque el estado actual de mis conocimientos no va más allá. Otros vendrán, otros me superarán en el mismo campo y me atrevo aventurar que llegarán a descubrirse en el hombre multitud de facetas, incongruentes e independientes. (...)Fue en el aspecto moral, en mí mismo, donde aprendí a conocer la total y primitiva dualidad humana: vi que había dos naturalezas que contenían en el campo de mi conciencia; sin faltar a la verdad, podía asegurarse que cualquiera de las dos era la mía propia (...), aunque fuesen contradictorias, ambas eran mías. (14)

Es conveniente sugerir que de inmediato sea leída la siguiente cita textual sobre los escritos de Oscar Wilde, donde obligadamente se concluye la afinidad en el pensamiento de Stevenson y Wilde (15). Esto demuestra una vez más la similitud de ideas que se difundieron en el periodo evolucionistas, y que transformaron el proceso de lo fantástico a formas propias que obedecían a estas ideas. Veamos como reflexionaba Dorian Gray acerca del hombre:

[...]Le asombraba de la sicología superficial de aquellos que conciben el "yo" del hombre como una cosa sencilla, estable, segura y sin esencia personal. Para él el hombre era un ser compuesto de miríadas de vidas, de miríadas de sensaciones, una criatura compleja y multiforme que llevaba en sí misteriosas herencias de dudas y de pasiones, y cuya carne estaba contaminada de las monstruosas enfermedades de la muerte. (16)

El drama al cual se enfrenta el héroe al descubrirse en su otro yo, también queda atestiguado en distintas obras. El 'Dr. Jekyll' llega al descubrimiento del otro 'yo' por medio de la especulación y la vía experimental, sin dejar por ello de presentar las disputas entre el estado consciente y el inconsciente del héroe. Podemos pensar que la transformación del científico hacia la bestia no es más que un juego en la ficción misma, y tal vez no pueda ocurrir tal metamorfosis física, sino que solamente somos espectadores ante la presencia del hombre total.

En su obra El retrato de Dorian Gray, Oscar Wilde acude también al enfrentamiento del 'otro yo', al desdoblamiento de la personalidad. Podemos consentir que a nivel intuitivo, el lector,

captará la presencia de lo fantástico a través de la fabricación del síntoma del doble, pero en este periodo nos enfrentamos a una elemento sintomático de mayor elaboración, lo cual hace muy intrincado un intento clasificatorio de los indicios y síntomas.

El tema del doble ya fue tratado por Edgar Allan Poe en el extraño relato sobre William Wilson, aunque cabe observar que por las modificaciones que sufren las fronteras que se establecen entre los estadios, la realización ficcional del doble difiere de un periodo a otro. Si existe un parentesco entre las obras a las que nos hemos referido, ello resulta innecesario para nuestros fines inmediatos, lo que se puede decir es que en distintas épocas culturales al tema del doble 'yo' se le da un tratamiento diferenciado. En el cuento de Poe, el héroe va hacia el doble, lo asesina, lo elimina. En los otros dos relatos (por supuesto nos referimos a El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde y El retrato de Dorian Gray, los héroes terminan con sus propias vidas, ya sea desde la perspectiva del yo consciente o del yo inconsciente; en el relato de William Wilson el fenómeno de duplicidad se atribuye al fuero del héroe, al exterior consciente; por el contrario en los dos relatos evolucionistas, el hombre-autor, está consciente de que ese otro 'yo' es parte del hombre mismo. "La maldición de la humanidad consistía en que estos dos incongruentes haces estuviesen unidos. en que, en las doloridas entrañas de la conciencia, luchasen continuamente estos dos gemelos polares" (17).

Cuando surgen las tendencias psicológicas para el tratamiento del doble, también se particularizan los cambios en los niveles de lo verosímil e inverosímil, es decir que en este primer estadio del proceso de lo fantástico, el flujo que tiende a disolver la dualidad que proponen estos parámetros se cohesionan con mayor prontitud que en el periodo anterior, debido a que las transformaciones culturales han involucrado directamente al juego de consciente e inconsciente colocando al hombre en el centro mismo de este universo. Al ocurrir una modificación en la relación del primer estadio, esto arroja su influencia en el segundo estadio que relaciona la realidad cotidiana con la 'irrealidad', y nuevamente se dan variaciones en el intervalo temporal que hace difusas las fronteras entre lo real y 'lo irreal'. Por lo tanto, el proceso de lo fantástico evolucionista que culmina en la realidad fantástica total, tendrá una velocidad mayor y un tiempo menor para su realización, que en el proceso del periodo romántico.

Los valores morales tradicionales persisten en los héroes de los relatos. El alma humana aún plena de bondad y maldad, no sucumbe ante las tentaciones de ésta última, por lo menos en la lucha que se presenta en el relato. Finalmente el héroe elimina la maldad, aun a costa de su propia existencia. De tal forma que el juego se da constantemente de un ángulo al otro de la personalidad humana. En obras de Oscar Wilde y de Henry James (18), el problema moral queda diluido en las metas que los héroes se proponen, convencidos

que sus actos son lo más sensato que puede formularse. Dorian Gray, al verse asediado por sus propios remordimientos, decide deshacerse del objeto que le provocó el desdoblamiento de su propio y único yo. "El retrato era esa única evidencia. Lo destruiría" (19). Ese retrato no era más que "[...] algo semejante a la conciencia. Si ésa fue su conciencia. Lo destruiría" (20), por eso el héroe decide aniquilar y termina con su propia vida, muerto no es más que el hombre que debía de haber sido si el tren de vida no se hubiese enfrentado a su otro yo.

Lo fantástico ahora no circula alrededor de hechos foráneos, no se pierde en un lejano castillo, ni en el interior de un cajón oblongo el protagonista y todos los personajes que se encuentran en él, en el relato, difieren de las interpretaciones románticas. La realidad cotidiana fantástica del darwinismo se alimenta del naturalismo, de los enjambres internos de la sicología humana, y la atribución a lo 'irreal' queda en los límites entre lo 'real consciente' y lo 'real inconsciente'. Para el héroe de esta etapa y, para el relato en su conjunto, la realidad fantástica total está impregnada de una cotidianidad que demuestra otros valores morales, religiosos y científicos, al par, la irrealidad recae en acciones aparentemente incoherentes del hombre común, pero todo esto no es más, al fin de cuentas, que un todo fantástico dinámico, donde el héroe está consciente de su transformación, de su dualidad:

[..]No era posible que aquellos dedos delicados hubieran empuñado el cuchillo para asesinar, ni aquellos labios sonrientes increpando contra Dios y el Bien. El mismo no pudo dejar de asombrarse de la serenidad de su conducta, y durante un momento se sintió invadido por el placer terrible de tener una vida doble. (21)

Un hombre imposibilitado ante la inminente presencia de una serie de hechos no explicables recurre a un sanatorio para enfermos mentales, a fin de conseguir la paz que su misma locura puede darle. El único temor sería que aquel personaje que representa esa 'otra posibilidad', también buscara el recurso del psiquiátrico, de esta forma Guy de Maupassant penetra en el relato que nos habla de la mente humana, dice el héroe de su cuento Quién sabe?:

Hace tres meses que estoy solo. Estoy más o menos tranquilo. Sólo tengo un temor. Si el hombre de Rouen enloqueciera, si lo trajeran aquí [...] (22)

3.6 LA INMORTALIDAD, LA PARODIA Y EL FANTASTICO PROLONGADO:

ALTERNATIVAS DEL FANTASTICO EVOLUCIONISTA.

Pero no sólo encontramos la expresión de la conciencia y la inconciencia en la locura, en la dualidad del espíritu humano, también encontramos al héroe que se posesiona de la vida de los jóvenes, en un intento por trascender la muerte terrena; parecen ser algo importante en la literatura fantástica de este periodo. El hombre despojada de su vida eterna, al transformarse las condiciones científicas, los brebajes alquimistas han sido sustituidos por la química moderna, por la biología y por el

manejo de la sique humana. Estos elementos permiten poseer la fuente de vida eterna. Las ocasiones que se presenta esta temática en los relatos del . . . fantástico evolucionista, tenderán la mayoría de las veces a una solución racionalista, al fin de cuentas el héroe debe morir, la eternidad no se consigue, aun a pesar de las virtudes de la ciencia, la razón no deja de plantearse el fin de la 'irrealidad', ésta se encuentra limitada por la nueva manera de concebir la idea del hombre.

Nos estamos enfrentando a una etapa de fuerte escepticismo que comentaremos en el próximo apartado, por el momento diremos que el hombre preocupado por la inmortalidad buscará todas las combinaciones fantásticas posibles que puedan darle el paso hacia algún respiro del infinito, lamentablemente el dominio positivista en el pensamiento impedirá que ello cuaje.

Los escritores dan una respuesta definitiva al problema del vagabundo inmortal, el hombre de todos modos tiene que morir, sea su muerte sicológica o su muerte física; o al fin de cuentas como escribe Henry James en su libro Otra vuelta de tuerca, el cuento no tiene solución, tal parece innecesaria, podemos adjudicar a la protagonista un terrible desequilibrio mental, o los hechos narrados pueden ser reales. Con Henry James, consideramos, se inaugura una suerte de innovación en lo fantástico: el fin de lo fantástico no cuenta, su inexplicabilidad corresponde a la esencia verdadera.

Dos puntos deben señalarse antes de concluir este capítulo; uno resalta la importancia de los cuentos sin 'solución'; lo

denominaríamos con mayor propiedad: un fantástico prolongado. Podemos aventurarnos a indicar que esta tendencia tiene cierta relación con los cuentistas latinoamericanos del siglo XX, por ejemplo Borges y Cortázar. El otro asunto que nos inquieta se relaciona con la parodia de lo fantástico, donde encontramos ejemplos verdaderamente maravillosos como lo es El fantasma de Caterville de Oscar Wilde.

Como se ha desarrollado el estudio, se puede observar que muchos temas se han repetido, algunas formas fantásticas se han traslapado y otras han caído en desuso. Al ingenio de muchos autores debemos la creación de la respuesta perfecta a los temas trillados de la narrativa fantástica; tanto en prosa como en verso, los fantasmas aparecen desde mucho tiempo atrás; las mujeres seductoras e inanimadas cobran vida en posesión de algún amante; los retratos de antepasados se permiten la intromisión en la vida de los personajes que habitan un viejo y abandonado castillo; los muertos surgen del más allá y los espejos (como almas humanas), son recuperados por el hacer de la parodia. Resulta un verdadero homenaje a la comicidad, pensar en un fantasma que no logra sorprender a las personas de un modernizado castillo, o alguna venus inanimada que al aproximarse al amante apenada por su desnudez prefiere detener la acción en pro de unos 'trapitos'; tampoco descartaremos el retrato de pared que busca como el héroe le puede prestar una navaja de afeitar porque 'hace tiempo que no se afeita'. Ante el cansancio del público lector, y

provocado por los nuevos cambios en la cultura, las últimas décadas, particularmente entre 1890 y 1900, los autores de lo fantástico se dedicaron a ridiculizar todos los antiguos relatos y leyendas, logrando verdaderas obras de arte que muchas veces fueron representadas en los teatros de Europa y América.

Reírse del terror, el horror, el desconcierto y muchos otros síntomas de lo fantástico, no es más que un antecedente de las transformaciones que el hombre tendría en cuanto a la cultura acumulada hasta ese momento, pero dejaremos esto para nuestro apartado que se refiere al fin de siglo. Invitamos a leer los siguientes párrafos de El fantasma de Caterville que constituyen un ejemplo de comicidad:

Y después de todo para que unos miserables americanos le ofreciesen el engrasador marca 'Sol Naciente' y le tirasen almohadas a la cabeza! Era realmente intolerable. Además, la historia nos enseña que jamás fue tratado ningún fantasma de manera semejante. (23)

Algunas reflexiones del fantasma nos dicen:

Verdad es que su vida estuvo llena de crímenes, pero quitando eso era hombre concienzudo en todo cuanto se relaciona con lo sobrenatural. (24)

El desasosiego permanente a que invita la trama de Otra vuelta de tuerca, como síntoma fantástico, es muy particular. La forma literaria que nos va envolviendo a través de la protagonista, una institutriz quien toma a cargo la educación de dos pequeños. Por lo que podemos extraer sin inclinarnos por una explicación

pormenorizada de los acontecimientos, diremos que esta obra ha tenido una gran cantidad de interpretaciones, desde aquellas que han señalado a los chicos como fuentes del 'Mal', hasta los que se inclinan hacia la historia como inexistente.

Lo que puede dejarnos esta obra para nuestro estudio, y consideraremos como vínculo con la narrativa fantástica posterior, es esa capacidad de dejar un pasaje abierto, la obra no se resuelve, la obra es abierta. Alguien puede objetar diciendo que todas las obras fantásticas pueden concebirse como obras abiertas (desde cierto punto de vista) a las distintas interpretaciones, si, pero a esa forma de dislocación no nos referimos. Las obras fantásticas a las que hemos hecho referencia hasta este momento tienen una realidad fantástica total, de esa manera la hemos denominado. Esta forma de 'realidad fantástica total que surge del relato mismo', como también hemos señalado, es al fin de cuentas una realidad cerrada, circular, que se inicia en lo cotidiano y ahí concluye; obviamente este proceso está manejando nuestras variables tan mencionadas de: lo real, lo cotidiano, lo 'irreal' y nuestra realidad fantástica total.

Pero la obra de James no anida el problema de una obra abierta en las distintas interpretaciones que se pueda dar al relato, el contenido abierto y la forma abierta (permitásenos utilizar estos términos), devienen de una totalidad fantástica no concluida, una búsqueda de lo inacabado; ésto obedece a un desinterés por cerrar la obra, responde a las nuevas necesidades del arte contemporáneo

que se aproxima en el siglo XX (25).

Podemos pensar que a estas alturas se ha dado un panorama lo más amplio posible sobre los cambios de 'lo fantástico' en la etapa evolucionista. Se buscó presentar la mayor parte de las creaciones destacadas y que tuvieran una proyección sobre la producción general. Estoy consciente de que existen multiplicidad de ejemplos; también se ha comprendido que estas formas fantásticas no son las únicas que se manifestaron en la segunda mitad del siglo diecinueve, pero queda claro, eso sí, que se está realizando un recorrido que nos matice todas las transformaciones que 'lo fantástico' ha padecido a través del tiempo.

Es notorio que no existen rasgos tajantemente diferenciadores que inicien y terminen un periodo; por el contrario, se ha hecho alusión a la convivencia de distintas formas, e incluso a la recuperación de algunas que se tomaron como extintas. Queremos aclarar que para cada bloque cultural que ha mostrado dinámicas muy particulares en el pensamiento humano, se han originado aportaciones fantásticas que se acoplan a estas tendencias. Resta recuperar la idea de que las formas artísticas, sean cual sean, en nuestro estudio se refieren a lo fantástico, éstas no están aisladas del entorno, responden y plantean nuevas vertientes de conocimiento, y esto se comporta como la esencia de sí mismas, en el entendido de que solamente en la secuencia profundamente ligada de las formas de lo fantástico, es que comprendemos su propia historia.

REFERENCIAS

- (1) El original tiene siglo XVII; consideramos esto como un error de imprenta y por ello lo hemos cambiado a siglo XVIII.
- (2) ZIOLOWSKI, THEODORE. Imágenes desencantadas, p. 203. (Algunas citas bibliográficas que realiza el autor resultan de interés respecto del tema, ver también p. 204).
- (3) Mill citado por: BAUMER, FRANKLIN. El pensamiento europeo moderno, p. 318.
- (4) Téngase siempre presente que las formas de una etapa cultural perviven y se yuxtaponen en la siguiente, y en ocasiones aun más allá; nuestra orientación se inclina en la búsqueda de la construcción de conjuntos afines de obras que responden a una etapa cultural; señalando como responden las nuevas formas ante los cambios en el pensamiento y ante las ideas sobre la naturaleza.
- (5) Darwin citado por: BAUMER, FRANKLIN L., op. cit., p. 325.
- (6) CASSIRER, ERNST, El problema del conocimiento, p. 309.
- (7) Wallace declaró: "[...] primero, que el cerebro humano constituía un avance espectacular sobre cualquier órgano que la naturaleza hubiese podido producir antes; y segundo, que los poderes intelectuales del hombre, así como sus dotes estéticos y morales no podía explicarse mediante la selección natural (...). Al adquirir un cerebro, el homo sapiens había ganado la capacidad de gobernar en adelante, su propia evolución." (Ambas referencias se encuentran en: BAUMER, FRANKLIN, op. cit., p. 332 y p. 334, respectivamente).
- (8) Ibid.; p. 300.
- (9) CASSIRER, ERNST, op. cit., p. 178.
- (10) WILDE, OSCAR, El retrato de Dorian Gray, p. 111
- (11) Ibid., p. 112.
- (12) Muchas historias son relatadas en primera persona, lo que da un efecto estimulante para internarse en lo fantástico; aun así no se excluye el uso de otras personas, el narrador u otra forma de manejar el relato.
- (13) Mann citado por: ZIOLOWSKI, THEODORE, op. cit., p. 86.
- (14) STEVENSON, R. L., El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, p. 213.
- (15) Vinculado a las referencias (14) y (16), los pensamientos que se citan a continuación pueden darnos una idea unificadora del esteticismo de los autores de lo fantástico evolucionista:

Todos los pueblos de todos los tiempos han tenido su belleza, así como nosotros tenemos la nuestra. Todo sentimiento estético, sostiene Baudelaire, tiene siempre algo de 'eterno' y algo de 'transitorio', de 'absoluto' y de 'particular'. La belleza multiforme*. La belleza absoluta y eterna, en efecto, no existe, o al menos no puede considerarse sino como una

abstracción de diferentes bellezas. Proviene de las pasiones (...). Pero tiene igualmente su origen en la individualidad del autor que es particularmente notable (...) en los fantásticos. Esta individualidad, sin la que no hay belleza, contiene una dosis de rareza: 'lo bello es siempre raro'(...)

[Note los conceptos de multiforme, individualidad, belleza y rareza.] (*El subrayado es nuestro).

(BAYER, RAYMOND, Historia de la estética, p. 296-297).

(16) WILDE, OSCAR, op. cit., p. 86.

(17) STEVENSON, R. L., op. cit., p. 214.

(18) WILDE, OSCAR, El retrato de Dorian Gray,
El crimen de Lord Arthur Saville,
El fantasma de Canterville,
El príncipe feliz.

JAMES, HENRY, Otra vuelta de tuerca,
Acerca de la obra de James se comenta:

...el gusto por ciertos fuegos lugubres heredados de la literatura gótica, que se manifiesta en sus historias de fantasmas y aun en determinadas escenas clave de sus novelas más 'realistas'. En su mente creadora hay un intento desesperado de organizar y reconciliar ciertas visiones e impulsos anárquicos con el culto social a las leyes y al orden. Y esas bodas, se sabe, suelen engendrar monstruos. (PITOL, SERGIO, "Prologo" a: Daisy Miller y Los pepes de Aspern, p. XV).

(19) WILDE, OSCAR, El retrato de Dorian Gray, p. 133.

(20) Ibid., p. 133.

(21) Ibid., p. 105.

(22) MAUPASSANT, GUY de, "Quién sabe?" en: BORGES et al, Antología de la literatura fantástica, p. 300.

(23) WILDE, OSCAR, El fantasma de Canterville, p. 181.

(24) Ibid., p. 186.

(25) Entre las aportaciones de Henry James a la novela contemporánea tenemos:

...eliminar al autor como sujeto omnisciente que conoce y determina la actuación de los personajes para sustituirlo por uno o, en sus novelas más complejas, varios "puntos de vista", a través de los cuales la conciencia se interroga en tanto que busca el sentido de los hechos de que es testigo. Por medio de ese recurso el personaje se construye a sí mismo en su intento de descifrar el universo. Una nueva técnica, un tipo de personaje hasta ese momento desconocido y situaciones poco tratadas, (...)

(PITOL, SERGIO, "Prologo" a: Daisy miller y Los papeles de Aspern, p. l XIV).

4 FIN DE SIGLO

4.1 DESCRIPCION DE LOS ELEMENTOS DEL FANTASTICO TRADICIONAL.

En este apartado nos proponemos poner de manifiesto los lazos culturales y teóricos que vinculan lo que denominamos el fantástico tradicional con el contemporáneo, debido a que en este lapso se determinan cambios en las formas de la ficción. Aunque algunos teóricos de lo fantástico se inclinan a negar la necesidad de utilizar el marco cultural para dar explicación a lo fantástico, por nuestra parte consideramos pertinente hacer referencia a elementos extraliterarios, que no modifican la esencia de lo fantástico pero sí la corroboran. En este sentido es que deben establecerse los fundamentos que realizan el tránsito de una producción tradicional a una contemporánea.

Tanto el pensamiento positivista del siglo XIX, como la corriente paralela que marcó la década final del siglo, dieron sus mayores frutos bien entrado el siglo XX. Un giro en los conceptos y sistemas de pensamiento vino a reflejarse en el mundo europeo moderno, y por lo tanto, en el nuevo continente. De ahí que se encuentren diferencias entre la temática y las formas de lo fantástico de un periodo a otro, lo cual no descarta la convivencia de formas establecidas con aquellas que surgen entre las nuevas tendencias. El predominio de la razón y la confianza en la ciencia seguían siendo los elementos fundamentales; la consideración de una naturaleza humana que había cambiado todos los cánones de comportamiento; la propiedad de que el hombre bajo

su capacidad de predecibilidad podía establecer orden y progreso, eran algunos de los lineamientos más relevantes de la década 1890 a 1900. Por ello, más que ser un fin de siglo en sentido estricto, era el comienzo de una nueva etapa de la modernidad, que lograría su plenitud en el siglo siguiente.

Hemos dicho que el siglo diecinueve había sido un siglo de pensamiento crítico y duda corrosiva, permitiendo, de esta manera, las grandes posibilidades de la creación fantástica; estas posibilidades formulan preceptos y condiciones que se generalizan dando lugar a lo que denominamos la etapa del fantástico tradicional, cuyas características distintivas resumiremos en forma escueta.

Los términos 'lo real', la 'irrealidad', el proceso de lo fantástico, los estadios de este proceso y sus relaciones, planteamientos temporales entre las fronteras de lo real-irreal, son algunas de las ideas que se han manejado para distinguir lo fantástico, mas no para definirlo. El fantástico tradicional, que cubre el siglo XIX, está conformado por las ideas citadas pero desde un enfoque particular que responde a las situaciones del entorno cultural. Los cambios en el entorno afectaron los elementos que mencionamos, de ahí que nace un fantástico contemporáneo.

El proceso de lo fantástico se establece de manera intrincada y ascendente, en las relaciones dinámicas entre los estadios; los niveles van desde lo verosímil-inverosímil hasta el

establecimiento de la realidad fantástica total, como último cometido. Entre lo verosímil-inverosímil, como entre lo real-irreal (o realidad-irrealidad), existen fronteras de relación las cuales tienden a diluirse en un tiempo determinado y bajo una dinámica impuesta por los elementos extraliterarios. En este punto, como en el aspecto sintomático y de indicios, es donde por primera instancia percibimos los cambios de lo fantástico tradicional a lo contemporáneo, dado que las transformaciones en estos aspectos provocan la fusión de fronteras con mayor prontitud; los síntomas son más elaborados al igual que los indicios, por lo que las metáforas y el carácter de ambigüedad suele ser más depurado en la producción contemporánea que en la tendencia anterior.

Las ideas de incertidumbre, posibilidad, probabilidad, motivaron al hombre a dudar de sus sistemas y de la captación de los fenómenos. La intervención de estos conceptos vino a afectar en sí la forma y las preocupaciones de lo fantástico; la idea básica subyacente quedó manifiesta plenamente, es decir, que esta idea quedó reafirmada en un proceso más acabado. Los indicios y los síntomas contemporáneos se encuentran enraizados en una concepción por demás ambigua, de la misma realidad cotidiana.

La aportación relevante del fantástico tradicional, en el establecimiento de los estadios distintivos del proceso de lo fantástico, es innegable; permitió que se manifestara la potencialidad de todo el proceso para la captación de nuevos elementos que dan una intención más acabada, de aquí se deriva la

idea básica, por esencia abierta, generatriz de nuevas formas. Es el mismo siglo diecinueve el que produce las primeras obras que pueden considerarse como fuentes del contemporáneo, en esa suerte de fantástico prolongado.

Veamos claramente qué identifica el proceso del fantástico tradicional antes de sufrir la influencia cultural que lo trastoca hacia el contemporáneo. Tres estadios norman el proceso, el primero corresponde a lo verosímil-inverosímil, el segundo a la realidad-irrealidad y el último a la realidad fantástica total. Al nombrarlos así no deben comprenderse como bloques seccionados que no se encuentran integrados, por el contrario, la substancia de lo fantástico (tómese como una verdadera abstracción), les hace convivir al unisono.

Lo que distingue al fantástico tradicional recae en lo que denominamos tiempos de convergencia, que nos conducen hacia la realización de la realidad fantástica total. Podemos decir que dichos tiempos son prolongados en la fusión de las contrapartes, en directa dependencia con los elementos extraliterarios.. Cuando lo verosímil e inverosímil se fusionan en un sólo círculo formando el verosímil fantástico, surge el efecto que provoca que se conceptualice lo fantástico a partir de los síntomas, por ejemplo, lo que los teóricos dan en llamar la duda del héroe, o la permanencia casi instantánea de lo fantástico.

Por otro lado, los tiempos de convergencia, ayudan al autor a prolongar el juego armónico entre lo verosímil y lo inverosímil,

donde este juego es reflejo del asentamiento de los caracteres culturales de un periodo determinado, es decir de una forma de concebir la realidad cotidiana.

Diremos, que el intervalo temporal que media entre la presentación de las partes de los estadios hacia la fusión de los mismos, será mayor en el fantástico tradicional que en el contemporáneo, y esto depende de las concepciones culturales predominantes, pero a su vez arroja la posibilidad de concebir un fantástico diferente. Por lo que al surgir grandes cambios en los sistemas y en los conceptos, el proceso de lo fantástico se modificará en todos sus elementos y en las relaciones entre ellos.

4.2 ELEMENTOS CULTURALES TRANSFORMADORES DEL PROCESO DE LO FANTASTICO.

Ademas de considerar los tiempos de convergencia, el analisis teórico debe estimar la constante alimentación de las ideas de realidad e irrealidad extraliterarias, que influyen directamente en el juego armónico y propositivo de la realidad e irrealidad ficcionales. Ya que, si las ideas extraliterarias cambian como contexto, también surge la modificación en el ambito de la ficción.

Delineando más los argumentos culturales diremos, que nuevamente surge un malestar hacia la propuesta cientista que muchos científicos y pensadores poseían. Encontrar a la ciencia como causa última para la explicación de todo fenómeno, endosado a la

idea del determinismo, fue considerado como la anulación de la libertad. La ciencia debía modificar sus fundamentos, en respuesta a las nuevas aportaciones que los últimos descubrimientos habían dotado. El pragmatismo surge con un fuerte impulso, la búsqueda de resultados prácticos y efectivos, se convirtió en el nuevo parámetro de la realidad.

Un aspecto importante de los cambios culturales lo constituye la idea del tiempo. Esta innovación en el pensamiento se viene a unir a las concepciones sobre el espacio. El tiempo abandona su abstracción e inamovilidad.

Pero no solo el tiempo, como concepto, tuvo nuevas atribuciones, también el espacio se vió alimentado por el relativismo, la incertidumbre y la probabilidad. Por su parte, las relaciones entre los estadios de lo fantástico comienzan a descubrir nuevas propiedades que permiten, a su vez, que la gama de posibilidades en la realidad se vea alimentada por la capacidad de generar una ambigüedad más lograda, de ahí que vemos en el fantástico contemporáneo una penetración directa al carácter ambiguo de la realidad, que nos conduce velozmente hacia la realidad fantástica total.

De nuevo veremos algunos modificantes de la 'idea del hombre'. En la década que describimos la acumulación de todas las críticas hacia la naturaleza humana, las tempestuosas oposiciones entre unas formas de observar el fenómeno y otras, trajo consigo que el fin de siglo destacara la irracionalidad humana, el subjetivismo,

que los simbolistas habían dado tanto impulso y ante todo la búsqueda de ese otro 'yo'; explorando el inconsciente, cuestionando la razón, dan origen a la duda del hombre sobre su propia naturaleza.

El examen del comportamiento humano a distintos niveles arrojó algunos resultados y se iniciaron conclusiones que desequilibraron la imagen positivista del hombre. El héroe se verá como el individuo diluido entre las masas, ante las constantes protestas y manifestaciones sociales, superaba la visión netamente racional que se tenía. Los movimientos y conflictos que se estaban configurando, presentaban otro tipo de protagonista cuyos motivos fueron quedando al desnudo.

Ese héroe multiforme, como lo define R.L. Stevenson (1), pleno de facetas, daba un contorno muy distinto sobre la personalidad humana. Teorías psicoanalíticas aportaron conceptos sobre la represión, doble personalidad, el doble ego, etc., que cuestionaron las manifestaciones racionales de la humanidad. Esa "[...]profunda diferencia entre la 'apariencia' que los hombres presentan unos a otros y la 'realidad' o verdad de ellos; [...]" (2), resumía el pensamiento de muchos autores de la literatura simbolista y expresionista.

Observar al hombre-masa preocupó a los pensadores. La actividad individual diluida en las manifestaciones de la muchedumbre y, en sí el hombre disminuido en su condición; empezaron a señalar a este periodo como el precedente de un conflictivo siglo XX. La

versatilidad humana a la cual no se había prestado atención, también dio vida a otro concepto muy importante, el relativismo, cuya presencia se mantuvo latente a lo largo del siglo diecinueve. Tanto la conducta humana, como la estructura de las sociedades, los problemas de la ciencia, el espacio y el tiempo, podían verse desde distintos ángulos, todo era al fin de cuentas relativo.

Si en nuestra etapa anterior hemos visto como lo cotidiano va a la par del hombre, haciéndose accesible; veremos como el hombre comienza a aburrirse de esa cotidianidad, de los sueños, y la preocupación será "El infinito perdido del mundo exterior es remplazado por lo infinito del alma. La gran ilusión de la unicidad irremplazable del individuo, una de las bellas ilusiones europeas, se desvanece" (3).

El héroe ya no convive con la unidad del exterior y el interior, ya no es la verdad interna lo único infinito; después de convertir sus apetitos conscientes hacia lo inconsciente, el autor creativo ve a su personaje perderse en la ausencia del gusto por lo que el siglo le ha conferido. Ante el siglo XX, las cosas empiezan a carecer de sentido.

El hombre es infinitamente pequeño ante el cosmos, preguntarse sobre sí mismo se torna una necesidad imperante. La muerte no es fundamental, por lo menos en los términos en los cuales se ha sugerido, al contrario si tuviese:

La esperanza en Dios, las promesas de amor y el sentido de la libertad, le devuelven al Ser un futuro posible; un futuro capaz

de llenar el vacío del no-sentido, del no-ser. (...) Al neutralizar la negación mortal por su triple afirmación revela no una promesa sino un vínculo (aquella relación que no puede frustrarse por estar siempre en estado de posibilidad): tangencia acuminal con el misterio. Separada de esta plenitud, la nada que llamamos muerte no es ni siquiera nada; (4)

Qué padece ahora un hombre que se está despojando de toda máscara? Una soledad testiga de la violenta pérdida. Y es precisamente en el momento en que la razón tiene su mayor victoria cuando surge lo irracional "en estado puro (la fuerza que no quiere su querer) lo que se apropiará de la escena del mundo porque ya no habrá un sistema de valores comúnmente admitidos que pueda impedirselo" (5).

Pero el fondo de las discusiones giraba alrededor de la particular degradación, que la ciencia y el cientismo habían hecho de todo aquello espiritual y vital; las reacciones y las huellas sobre este género de problemas demarcará la nueva naturaleza de lo fantástico, dado que las consideraciones acerca del hombre se tornaron un tanto hostiles. La evaluación de las condiciones del ser humano, en cuanto a su individualidad y su inserción social, hicieron tropezar a los nuevos autores de lo fantástico con la tradición que en las formas se había practicado.

Gracias a las posiciones escépticas, el no-sentido de la vida, que tuvo influjo en la nueva tendencia de lo fantástico, supo sobrellevar, al fin de cuentas, la nueva condición humana. En ocasiones se descartaron los modelos que la ciencia positivista habían afianzado; como parte del naciente nihilismo que padece el

hombre en esta década, no resulta sorprendente que todo modelo o sistema se dé por desechado.

Sería un error afirmar que toda secuencia de dudas y conceptos fueron tan explícitos que afectaron a todo el conjunto de lo cotidiano, pero sea cual sea su interpretación, estas ideas formaron cuerpo en el bloque del nuevo conocimiento humano, del que se parte para hablar de 'lo cotidiano', 'lo real', 'lo irreal', 'lo verosímil e inverosímil'.

En repetidas ocasiones hemos empleado la 'idea de hombre' que procreó cada etapa que se trabajó. En el fin de siglo encontramos más que un cambio en la 'idea del hombre', que sí la hubo, las simientes de un profundo cambio en la significación del hombre, particularmente en conceptos del sin-sentido o el no-sentido. Esto es importante al rescatar la interacción del hombre con su entorno, con la realidad cotidiana; ya que enraizado en esta idea se encuentra la forma en la cual el héroe asimila el conocimiento, de como descubre los fenómenos y cómo se relaciona con ellos. Es el parámetro, por decirlo así, imprescindible para partir hacia lo que determinamos como real, y consecuentemente, todos los conceptos que hemos asociado para dar vida a nuestra realidad fantástica. Es claro ver que existe una estrecha relación entre la definición del hombre y su relación con el contexto y la generación de lo fantástico en la ficción.

4.3 LAS SIMIENTES DE LA 'IRREALIDAD' DEL SIGLO XX.

Una guía sobre la formulación de 'lo irreal' en el fin de siglo lo demuestra el esbozo de algunas ideas que prevalecieron y, que acorde a los criterios sobre 'la irrealidad' (6) que se manejan, nos dosifican la gran transformación de lo fantástico que sobrevedrá en el siglo XX.

El la disyuntiva entre si la libertad se conseguía o no a través del conocimiento más profundo del inconsciente, el héroe de fin de siglo buscará con más ahínco esa cara irracional del hombre moderno. Esta tarea se realizó desde muchos ángulos, a su vez, sicólogos, filósofos y artistas, compartieron los méritos en la definición y esclarecimiento de lo que se contemplaría como el hombre de fin de siglo.

En el nuevo enfrentamiento hacia el inconsciente, aunado a los conocimientos que décadas habían acumulado sobre la condición humana, sobre los atributos de la razón y la intuición, el sueño se retomó. Ello nos recuerda los comentarios sobre las aportaciones del sueño a la obra artística, ante todo en el periodo romántico de lo fantástico. El problema de la naturaleza humana en las entrañas del sueño, peculiarizó a las generaciones de este periodo. el sueño con sus propiedades, podría dilucidar aún más al héroe ante si mismo.

Estamos ante un hombre que comparte dos yoes -diría Bergson-, por un lado la conducta cotidiana y racional, y en el lado contrario la irracionalidad, vinculado a lo inconsciente y

profundo. El inconsciente se podía abordar por medio de una profunda introspección "[...] que nos lleva a captar nuestros estados internos como seres vivos, en constante devenir, como estados no sujetos a medida" (7).

El sueño, ese constante misterio ante el intelecto humano, fue de sumo interés desde el arte. Los autores encontraron en esta fuente todas las incógnitas humanas, también las respuestas más adecuadas, y no precisamente desde la vía de la racionalidad, el sueño vuelve a ser un fluido. Lo que ahora se manifiesta es la verdad del hombre pero a partir de elementos simbolistas, por un lado, existencialistas por otro y, ante todo la certidumbre de que en el sueño (en estado de vigilia o no) podíamos descubrir la esencialidad del hombre, sus atributos más elementales. Tal es el panorama que nos ofrecía el fin de siglo.

Variadas corrientes de pensamiento, la replanteación de otros momentos culturales, y ante todo la asimilación de todo un siglo crítico y racionalista, que aunque criticado, trajo consigo la forma de ver al hombre; este construido de múltiples facetas y cambiantes actitudes, era un libro abierto a todas las búsquedas. A dónde tendrían pues, que ir los autores de lo fantástico en la búsqueda de su motivación, en la identificación de su núcleo y los síntomas que le acompañan?

Con esta sección damos por concluido el periodo de lo fantástico tradicional. Los capítulos siguientes harán un esbozo de los factores culturales modernos que afectan los estadios de lo

fantástico, y que nos conducen hacia la versión contemporánea de esta ficción. Aunque nuevamente seccionaremos el material en los conceptos que encajan en los distintos estadios, debe considerarse que la realización de cada etapa del proceso ocurre con mayor prontitud, en comparación con el fantástico tradicional.

REFERENCIAS

- (1) Remitirse a las páginas 62-63 de este estudio.
- (2) KUNDERA, MILAN, El arte de la novela, p. 15.
- (3) Ibid., p. 20.
- (4) JANKELEVITCH, VLADIMIR, "Ultimidad y misterio" en: La Gaceta (Fondo de Cultura Económica), dic., 1967, p. 28.
- (5) BAUMER, FRANKLIN L., El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas..., p. 359-367; O'CONNOR, D.J., Historia crítica de la filosofía occidental, p. 219-276.
- (6) Se refiere a que en las conclusiones se definirán los términos que se han empleado a lo largo del estudio.
- (7) BAUMER, FRANKLIN L., op. cit., p. 360.

5 LOS PRIMEROS INDICIOS DEL FANTASTICO CONTEMPORANEO

5.1 MODIFICACION DE LOS SISTEMAS ESTABLECIDOS.

Establecer una barrera entre el fin de siglo XIX y el inicio del siglo XX no es una tarea convincente, por el contrario, los fundamentos y las búsquedas culturales parecen diluirse de un periodo a otro. Hablar de una total y sólida concepción del hombre y su cultura, en la concreción de la realidad cotidiana, sería sumamente aventurado. Las primeras décadas del siglo XX, se vieron convulsiodas por sucesos históricos, políticos y culturales que desestabilizaron profundamente la realidad cotidiana.

Como se ha mencionado en los antecedentes culturales del siglo XX, constituidos por los planteamientos del fin de siglo XIX, el hombre ha iniciado un largo camino en la transformación de los valores establecidos, en las formas de concebir la naturaleza humana y de los vínculos con su entorno. Sobresalen aspectos como la identificación de la irracionalidad humana, los profundos hallazgos sobre el inconsciente, las simientes de la problemática condición humana y, además, la intersección de todos estos elementos con los nuevos conceptos sobre la ciencia, que terminaron por modificar los sistemas de referencia aceptados.

En otra corriente se ubicarán las tendencias filosóficas que pretenden el levantamiento del subjetivismo, la intuición, en desprecio al conocimiento a través del racionalismo puro. Aunado a este auge del subjetivismo y el irracionalismo, encontramos los

pensamientos acerca de las ideas sobre la masificación del hombre. Los niveles que se desglosaron en torno a estas ideas dieron lugar a la generación de distintas corrientes de pensamiento, que a lo largo del presente siglo se han asentado, lo cual nos lleva a comprender que dar un panorama unificador de la realidad cotidiana resulta ser una tarea compleja; arduo ejercicio implica sustraer los aspectos necesarios para la justificación de los elementos que competen a la formulación de lo fantástico contemporáneo.

El hecho mismo de que aun estemos conviviendo con los sucesos del siglo XX, dificulta la conclusión fija y determinante sobre los distintos movimientos culturales que afectan la realidad, por ello es que en esta sección se comentarán algunos aspectos de las primeras décadas, sin llegar a discernir más allá de lo que pueda ser de suma utilidad en el planteamiento de la realidad fantástica contemporánea y, a su vez, en la aproximación a la 'irrealidad'.

Pronto vienen a la mente los primeros resultados que arrojarán el acercamiento a las corrientes de pensamiento del fin de siglo. Si es a partir de la imagen que el hombre tiene de si mismo que hemos identificado la formulación de la realidad cotidiana, obligadamente se tiene que desglosar un concepto de suma importancia como éste. Veremos a través del examen de distintos periodos históricos como el hombre se ha vaciado hacia su interior, paulatinamente.

El romántico conjugaba el dentro y el fuera, con la necesidad implícita del dentro de encontrar forma expresiva en el fuera.

Con la carga cultural acumulada, el hombre evolucionista, y más aun el de la etapa darwinista, se revierte con profunda intensidad hacia su interior, pero ello no implicó perder total contacto con el exterior; el peso del inconsciente ha iniciado un ascendente camino hacia la sujeción del hombre. El fin de siglo y las primeras décadas del siglo XX, nos hablan de un hombre problemático ante sí mismo. La primera guerra mundial ha provocado consternación y, la credibilidad ante el racionalismo humano, se ha venido por los suelos. Un examen del hombre parece necesario.

La moderna pérdida de antiguos valores no deja de provocar cierto desasosiego en la naturaleza humana. Un marcado nihilismo se posesiona de las empresas del hombre. Las relaciones de éste con su dērredor comienzan a parecer absurdas, oscuras y sin sentido. La naturaleza un tanto provisional del ser humano, el constante cambio en todos los niveles de relación, la intrascendencia de los sucesos, en fin, la acumulación de devenir, produce la incertidumbre y la ruptura de los cánones que habían procreado la seguridad singular del hombre.

Es cierto que el flujo de todos estos cambios no se hizo perceptible de inmediato, ni en todas las capas de la cultura y la sociedad, en cambio, se manifestó en las tendencias artísticas, que demostraron, desde los inicios, mucho de lo que el hombre padecería y provocaría como resultado de su nueva actitud.

La ciencia expuso un macrocosmos todavía más indescifrable que el que pudiera pensarse. Ante un universo misterioso, el hombre se

encontró perdido, sin que asirse, despojado de los viejos atavismos aparecerán: el absurdo, la agustia y la alienación. Estos elementos fueron cobrando terreno en la medida en la que el hombre se sintió perdido en un universo que no se identificaba con él; un universo tan inmenso donde el ser humano no era más que una ínfima manifestación de ese todo.

El héroe que se internó en sí mismo construyó el gran cambio, vertido hacia su naturaleza, con la ausencia de todo absoluto que le diera seguridad, y para sumarse a la conmoción, el cambio y lo cambiante, trajeron así la inmersión en la soledad:

[...] Copérnico había destruido la ilusión cosmológica que el hombre se hallaba en el centro del universo; Darwin destruyó la ilusión biológica de que el hombre era un ser esencialmente distinto y superior a los animales; finalmente, el psicoanálisis asestó el golpe que probablemente duele más de todos a saber, que el hombre ni siquiera era el amo de su propia casa, que el ego (la razón) no dirigía, como siempre se había supuesto, la voluntad y el funcionamiento de la mente. (1)

5.2 UNA TRIADA EN LA REALIDAD COTIDIANA: LA ALIENACION,

LA ANGUSTIA Y EL ABSURDO.

La pérdida de la fe en Dios, en la trascendencia, dejó a su paso la triada del absurdo, la alienación y la angustia. Absurdo parecía para el héroe estar en un mundo que a su vez, carecía de sentido; este sentimiento provoca la angustia y la alienación. Cuando el hombre padece angustia, en el sentido más general, es porque está consciente de la intrascendencia de su existencia, se asume como un 'objeto' con vida, que no partirá a otro lugar que

a la muerte de sí mismo. Tanto la literatura en general, como en particular lo fantástico, no dejaron de reflejar en sus relatos toda esta problemática.

La alienación sobreviene del enfrentamiento del personaje al trabajo, a la sociedad, a la cultura; la justificación de su existencia: al soportar la indiferencia del cosmos, la indiferencia del medio, donde cada individuo se diluye como uno más entre la muchedumbre; "[...] en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. (...) Tal divorcio entre el hombre y su vida (...), es propiamente el sentimiento de lo absurdo." (2) Es entonces cuando se cristaliza otra forma de la realidad cotidiana, otra forma de conocimiento, otro proceso de lo fantástico.

Entre la desesperación y el desprecio de sí mismo, la respuesta asociada será el sin sentido. Dado que todos los constituyentes afianzados habían sido replanteados o desechados, 'el hombre sin atributos' (3), capaz de ser menospreciado, se explicó esta etapa como una edad de desconfianza. De ahí surge el antihéroe, éste denigrado que no tiene perspectivas ni propone alternativas. Obsérvese como este cúmulo de experiencias cotidianas vienen a implementar nuevos cambios en las relaciones del proceso de lo fantástico; estableciendo diferencias en síntomas, indicios y en las formas metafóricas del lenguaje, ello viene a corroborar la premisa que nos indica la necesidad de establecer un referente extraliterario para el estudio de lo

fantástico.

Lo absurdo no resulta de una ruptura abrupta con la realidad, por el contrario, es precisamente la sensibilización hacia esa realidad cotidiana, la que permite al individuo sentir una existencia absurda. Los héroes de las distintas obras literarias que corresponden al primer periodo del siglo XX, se encuentran completamente bañados de la sensación absurda, y esta se vuelve tan familiar que su forma parece natural. Esto es lo que provoca confusión entre la realidad cotidiana y la gesticulación de la llamada 'irrealidad', ya que las secuencias en los relatos catalogan con un carácter de naturalidad hechos que pueden no parecerlo.

El héroe no se sobresalta ante los sucesos. La dimensión de la absurda realidad cotidiana le posesiona, sin más, se ve diluido a tal grado que abre paso a otra complejidad propia de este periodo, nos referimos al llamado 'hombre sin atributos'.

A través del proceso de alienación el héroe da inicio a la dispersión de los valores. El peso de la masificación coadyuva a este fenómeno. Relativo a ello encontramos la pérdida paulatina de los atributos humanos, lo que da comienzo a una nueva configuración de la condición humana, la cual va a caracterizar ya no solo los protagonistas de los relatos, sino que va a condicionar las relaciones con el entorno; el hombre se vuelve fundamental, se convierte en el punto central no sólo de la obra artística, también en la realidad cotidiana.

Todo este proceso provoca una revaloración del que hacer fantástico, particularmente en este apartado; la formulación de una realidad cotidiana dista mucho en parecerse a la que se planteaba aun pocas décadas atrás. Es necesario insistir que todo este proceso no cuaja en su totalidad hasta bien entrada la primera mitad del siglo, hasta que las corrientes existencialistas retoman cada uno de los elementos que se habían venido gestando.

Si el antihéroe encuentra la realidad cotidiana absurda, si éste ha sufrido un proceso de alienación en cuyo tránsito ha perdido sus atributos, todo ello nos conduce hacia la llamada angustia existencial. En los relatos fantásticos contemporáneos esta angustia nunca rebasa los límites del mismo orden establecido. De forma lenta va conduciendo al antihéroe a través de su realidad, sin que por ello elimine su existencia radicalmente, menos aun en los relatos que se relacionan a las primeras décadas del siglo XX.

A pesar de la angustia y ante la presencia del sin sentido, el hombre camina prolongadamente a través de su vida, está enredado en todas estas variables, las que al fin de cuentas dan verdadera razón y forma a su existencia; de ahí que no son desechadas o replanteadas, simplemente han sido asimiladas al grado de convertirlas en parte esencial de la vida misma. Esto nos explica porque los héroes de los relatos fantásticos van envolviéndose más y más en la trama personal, sin ofuscamientos fuera de lugar; el hombre-antihéroe va buscando la salida sabiendo de antemano que no la podrá encontrar, será, pues, precisamente el mayor de los

absurdos.

Es conocido el chiste del loco que pescaba en una bañera; un médico que tenía cierta idea de los tratamientos siquiátricos le preguntó: "¿Y si mordiesen? ..", y el loco le respondió con rigor: "Pero, imbécil, no ves que es una bañera?". (...) Pero se advierte en él de una manera cuán ligado está el efecto absurdo a un exceso de lógica. (4) (el subrayado es nuestro).

Un exceso de lógica resultará, por tanto, convencional en los relatos fantásticos contemporáneos, en la formulación de la realidad cotidiana. Pero a ello hay que agregar otros problemas de la realidad y que, aunados a los que se han desglosado, forman el conjunto más o menos asequible de la cotidianidad en los inicios de este siglo.

Toda descripción que se realice acerca de los elementos extraliterarios, nos permite discernir los elementos que inyectaron nueva vida al proceso de lo fantástico, a su vez, implementaron modificaciones en los parámetros (síntomas, indicios y metáforas): además de proyectar una dinámica entre los estadios, a través de los cambios en los tiempos de convergencia.

5.3 EL INFINITO, EL TIEMPO Y EL ESPACIO RELATIVOS,

LA PROPUESTA DE LA REALIDAD COTIDIANA.

Acercarse al infinito ha sido una constante en el pensamiento del hombre, preocupación ésta descrita en cuanto su ingerencia en la formulación de la realidad cotidiana y, más profundamente en lo que incumbe a la vertiente de la 'irrealidad'. El siglo XX

trajo consigo una forma distinta de apreciar el infinito, se abrieron dos enormes posibilidades: a) el infinito en el macrocosmos y en el microcosmos (es decir, en lo tocante al conocimiento externo) y b) lo que se refiere a la inmersión del hombre en su naturaleza y las acciones que realiza para conformar su existencia. De ambas posibilidades es que se genera la multiplicidad de aproximaciones al infinito, la variedad de formas de adentrarse al conocimiento y la manera en la cual el hombre se involucra con el infinito. Los relatos fantásticos contemporáneos, tienen un modo muy expreso de manifestar esta inquietud y, en repetidas ocasiones aparece artísticas la insinuación infinita de la trama. Véase como sobrevienen profundos cambios en la concepción de la ficción fantástica.

Más adelante, en la segunda década del siglo XX, los relatos harán alusión directa a la preocupación del autor hacia el infinito. este planteamiento será un recurso relevante en la literatura fantástica.

El problema del infinito tiene una particularidad en el fantástico contemporáneo, presentándose como la propiedad (del infinito) de intersectar la realidad cotidiana y la 'irrealidad'; permitiendo que pueda comprenderse cómo en los relatos contemporáneos existe cierta afinidad, mas bien identidad, entre la realidad cotidiana y la 'irrealidad'. Esta propiedad nos abre las puertas hacia un radical cambio en los tiempos de convergencia en las fronteras de lo real y lo irreal, ello nos conduce a

comprender una de las grandes diferencias del fantástico contemporáneo con el tradicional, que le precedió.

El infinito, en su 'dimensión infinita', procrea múltiples puntos de contacto con formas distintas de conocimiento, por consecuencia, y enmarcado en las dos posibilidades citadas en el párrafo anterior, da lugar al acercamiento confuso entre la realidad cotidiana y la 'irrealidad'. Deducimos, por lo tanto, una distinción clave del fantástico contemporáneo.

Es de muchos conocido el cambio, podemos decir súbito, que trajo consigo la transformación teórica de la física clásica hacia la física cuántica. Conceptos relevantes en este fenómeno son el tiempo y el espacio, los cuales pasaron de una concepción absolutista a una relativista. Si estamos realizando un estudio sobre la formulación de la realidad cotidiana en el fantástico contemporáneo, no podemos dejar de lado estas dimensiones que vinieron a trastocar el tiempo y el espacio literarios. De la capacidad de lo relativo es que pueden proyectarse otros cambios en las formas fantásticas; el mismo hecho relativista tiene incidencia en la temática y en las formas de aproximarse al conocimiento (es decir a la idea básica), propiedad intrínseca a lo fantástico.

Ante el cambio conceptual de la física, las relaciones y sistemas establecidos como comunes tienden a desestabilizarse, aunado a ello la incertidumbre que los descubrimientos científicos, específicamente, demostraron en los mismos

planteamientos que les serán propios. Un mundo misterioso e incomprensible se abría ante los ojos de los ciudadanos del siglo XX. Ese misterio y la inaccesibilidad de los nuevos fundamentos de la ciencia, permitieron al hombre la especulación, la búsqueda y la postura que asumirá una condición humana distinta.

No solo la novedad de los conceptos relativistas tuvo efectos en la formulación de la realidad cotidiana, también se vinculó a éstos el manejo de una dimensionalidad distinta a la que anteriormente se postulaba. Para que ello fuera coherente con esa misma realidad tuvo que verse impulsado por la necesidad de cambio, de lo cambiante, en fin, por el carácter de devenir que da contorno y fuerza a los primeros movimientos del siglo XX. Del fin de siglo se arrastraba ya esta tendencia cambiante, y es desde las primeras décadas de este siglo hasta nuestro días, que el devenir sigue siendo parte central de la esencia de la realidad actual. Ahora bien, ello nos conduce a una situación propia de la realidad fantástica contemporánea: esa singular movilidad en negación de lo establecido y absoluto. ¿Se convertiría esto en un factor que transforma el fantástico tradicional en fantástico contemporáneo?

Realmente sí, es casi el propulsor de la transformación. La dinámica del siglo XX, también provocó la dinámica en los tres bloques de lo fantástico esencial (realidad cotidiana, la 'irrealidad' y lo verosímil e inverosímil); por lo tanto, es la calidad del devenir la que siendo propia de la cultura presente, llevó al fantástico tradicional hacia el fantástico contemporáneo.

Este tipo de relaciones conceptuales, de carácter más abstracto, constituyen el fundamento de la idea básica de lo fantástico, que se encuentran relacionada con las propiedades generadoras del proceso.

La realidad cotidiana de las primeras décadas del siglo XX, se presenta así en virtud de la herencia del fin de siglo, cuyos móviles culturales se proyectan extemporáneamente, aunado a la característica del devenir, la realidad contemporánea será dinámica. Propios de esta realidad, y que permite el análisis de los relatos fantásticos, están los tres elementos de la condición humana: lo absurdo, la alienación y la angustia. Como parte del bagaje humano y como la oclusión de este periodo, el sujeto concluirá de un 'hombre sin atributos', desdeñado, sobrevendrá el antihéroe.

5.4 LA 'IRREALIDAD' EN EL MODERNO POTENCIAL DE LO ABSURDO.

Se ha destacado lo absurdo como un elemento fundamental virtual a lo humano, que se fue elaborando en el prolongado asentamiento del hombre moderno. Si el respaldo de los antiguos sistemas culturales coadyuvaban al hombre a sobrellevar la realidad cotidiana, al tambalear y desaparecer (algunos) de estos sistemas de valores, es obvio que lo absurdo comience a cobrar terreno. Una obra muy ejemplificadora al respecto, que no pertenece a la ficción de lo fantástico, puede esclarecernos la situación. Recordemos a Unamuno en la obra San Manuel Bueno mártir, en la

cual el discurso del protagonista nos va abriendo el panorama terrible de la existencia, al fin absurda. Lo importante es vivir contento: "-El contento con que tu madre muere -me dijo- será su eterna vida" (5); por lo que concluye San Manuel acerca de sus feligreses: "-De modo que hay que hacer que vivan de la ilusión."(6).

A fin de siglo el hombre da inicio al proceso de pérdida de las ilusiones; buena parte de la generación del 98 dio luz teórica a esta problemática, pero no será hasta las primeras décadas del siglo XX cuando la ilusión de vivir desaparezca y el hombre no tenga más que asumir lo absurdo de la existencia. La 'irrealidad' penetra sin sobresaltos en la posibilidad del juego absurdo de la vida. La fantasía, la ilusión, nos conducen a lo 'irreal' conocido, al fin de cuentas, está en la búsqueda de objetivos que desde un inicio se consideran inalcanzables.

Es decir, la 'irrealidad' ficcional en lo fantástico contemporáneo, no se anida en el encuentro expreso de otras formas de conocimiento, es una manera implícita al carácter cultural, que nos lleva a desentrañar en torno a las mismas concepciones que obran en la realidad cotidiana. No existe un acto tan explícito en la 'formulación de la irrealidad', como sucede en el fantástico tradicional.

Los elementos de la realidad cotidiana en el fantástico contemporáneo tienen la virtud de procrear la ambigüedad en su esencia. Si lo absurdo plantea esa inconsistencia de la existencia

moderna "[...]No en vano se ha jugado hasta ahora con las palabras y se ha fingido creer que negar un sentido a la vida lleva forzosamente a declarar que no vale la pena vivirla. En verdad, no hay equivalencia forzosa alguna entre ambos juicios." (7); nunca conduce a la ruptura, el suicidio total, antes bien: "(1a) vida (...) es una especie de suicidio continuo, un combate contra el suicidio, que es igual;" (8).

Por todo lo anterior se puede afirmar que lo absurdo se convierte en un punto de partida en el fantástico contemporáneo, para aproximarse a la 'irrealidad'; más bien resulta ser tan ambiguo que perpetra lo real y lo 'irreal', siendo el punto del cual se conjugan ambas formas de la realidad fantástica. El antihéroe concluye que: "La creencia en lo absurdo de la existencia debe gobernar, por lo tanto, su conducta." (9)

Pero si son las potencialidades de lo absurdo las que tienen la matriz generadora de la 'irrealidad' en el fantástico contemporáneo, entonces, surge la necesidad de desglosar con cierto detenimiento aquello que origina, a su vez lo absurdo.

Del que hacer cotidiano nace la inquietud por los mismos sucesos diarios; la rutina que nos rodea, y la actitud obediente y conforme al asumir nuestro papel, da los primeros indicios de que lo absurdo tiene una posibilidad en la existencia de un hombre. Ese hombre que se levanta, come, trabaja, duerme, imbuido diariamente en estas acciones se siente desolado; presiente que algo está funcionando mal en su existencia y es aquí donde lo

absurdo de vivir tendrá un nuevo adeptó. Es entonces a partir de esta primicia que la condición del hombre, de los hombres, empieza a ser cuestionada. Pero la rutina sigue igual, nuestros actos diarios irán absorbiendo el tiempo de la vida, y aparentemente inamovibles continuamos en 'el absurdo de la vida'. A pesar de señalar el sin sentido, la cotidianidad permanecerá cotidiana. Todos estos elementos se transforman al integrarse en el proceso de lo fantástico, y dan vida a una dinámica unificada en la ficción. No constituyen una enumeración extraliteraria que no ha sido retomada en los relatos contemporáneos.

Podremos quebrantarnos ante este panorama pero existirán pocas obsesiones: el suicidio o el compromiso cotidiano con lo absurdo. Los textos que pertenecen a lo fantástico contemporáneo en esta primera etapa, se particularizan por mostrarnos una disección de ese absurdo asumido, el cotidiano; la resolución de la prueba muchas veces se ve inclinada al suicidio del antihéroe. Este suicidio, al fin de cuentas, es una suerte de homicidio, que resulta ser una exculpación de lo absurdo.

Nos vemos obligados a pensar en la necesidad de no interrumpir abruptamente lo absurdo, es su carácter de parte esencial del hombre moderno del siglo XX, antes bien, lo absurdo persiste porque el antihéroe lo asume hasta el momento mismo de su muerte. De ahí que este concepto congenie con la realidad cotidiana y con esa 'irrealidad' ¡tan cotidiana! En eso radica una de las potencialidades de lo absurdo, en cuanto a su biparticipación de

lo real y de lo 'irreal' cotidianos, participación basada en las posibilidades que engendran la ambigüedad y la disolución inmediata entre la realidad y la 'irrealidad' fantásticas.

Diremos, entonces, que lo absurdo se introduce directamente entre las fronteras de los espacios, afectando el tiempo de convergencia, ya que tiende a realizar una asimilación de la realidad y de la 'irrealidad', a través de la confusión; por lo tanto el tiempo de convergencia se verá disminuido notablemente.

Pero los cambios no se dan únicamente a este nivel, también se ven afectados los indicios y los síntomas, ubicándose, éstos, en planos del pensamiento más elaborados que un simple miedo gótico. Los síntomas se remiten a la percepción de la angustia, la alienación o el mismo absurdo.

5.5 LO ABSURDO Y EL INFINITO EN EL SENO DE LA TRAMA.

Cuando mencionamos las preocupaciones del hombre moderno en el apartado que se refiere a la realidad cotidiana, se indicaron las dos vías por las cuales el hombre encamina los cuestionamientos sobre el infinito; ello remitido a una idea muy general de esta primera etapa del siglo XX. En este apartado debemos vincular, o por lo menos intentarlo, por un lado lo absurdo y por otro lo infinito. Todo queda sugerido en los intersticios de la trama del relato fantástico contemporáneo, y se realiza en estrecha ligazón entre lo real cotidiano y lo 'irreal'.

Si lo absurdo es parte de la cotidianidad asumida, lo infinito

no corre con la misma suerte. Dadas las características del problema del infinito, su función en la cotidianidad no es tan explícita como lo es la del absurdo, la función infinita es muy compleja aunque no está ausente en esa misma cotidianidad. Para que ello sea expresado en los relatos fantásticos contemporáneos es necesario sugerirla a través de los enlaces esenciales de la trama, a través de los enlaces del conocimiento.

Ese antihéroe cotidiano de los relatos fantásticos, se ve cercado por lo absurdo, así lo hemos comprendido; pero ese absurdo no tiene fin, pertenece al orden de lo inacabable, de lo infinito.

Así como surge un entrecruce entre los conceptos de lo absurdo y el infinito, y queda muy bien expresado en el enfrentamiento del antihéroe con sus 'adversarios', los cuales no son ni identificados (ni importa), pero tampoco son numerables, ni dimensionables; todo se pierde en una idea infinita a la cual el antihéroe se enfrenta.

Todo ello no impide que el sujeto siga escudriñando, como si constantemente abriera puertas sabiendo que nunca encontrará la puerta final, la que le conduce al término del drama y que pueda dar al traste con lo absurdo. Es precisamente este carácter en la trama el que alimenta las transformaciones en las relaciones entre los estadios del proceso de lo fantástico, involucrando en el discurso síntomas más elaborados a través de lo absurdo.

Es en los distintos niveles de lo fantástico (la realidad cotidiana, la 'irrealidad', lo verosímil y lo inverosímil), donde

la intersección de lo absurdo y lo infinito procrea, nuevamente, una identificación entre la realidad cotidiana y la 'irrealidad'; posterior a la disolución de las fronteras, éstos opuestos terminan siendo la misma fuente de realidad. No se duda de esas infinitas puertas, se les sigue abriendo, se les asume como parte de la cotidianidad, esto es lo que hace surgir la 'irrealidad' del fantástico contemporáneo: ésto lo localiza y lo caracteriza en la identidad con la realidad cotidiana.

La física moderna legó a las primeras décadas del siglo XX las transformaciones en los conceptos absolutos del tiempo y el espacio, obviamente esto se reflejó no solo en la llamada realidad cotidiana, sino que también en aquello que se señala como la 'irrealidad'. Las sugerencias en el tiempo literario se habían formulado en otros autores del siglo XIX (Proust (10)), sin que por ello esto se utilizara en la literatura fantástica.

Es en las primeras obras del siglo XX donde se retoman las concepciones espacio-temporales modernas. Ello aunado al surgimiento de la triada de la cotidianidad (lo absurdo, la alienación y la angustia), y a los conceptos relativos al infinito, permitieron que lo fantástico contemporáneo modificara ciertos elementos del fantástico tradicional. A su vez, las implicaciones que el espacio y el tiempo tuvieron en la ejecución de la trama dieron un nuevo tono a los relatos fantásticos, diremos, que gracias a estos cambios conceptuales en el fantástico contemporáneo, éste se alimentará de "un hecho cotidiano, del que

resulta una confusión cotidiana" (11).

El relativismo en el tiempo y el espacio aunado al movimiento, al cambiante siglo XX, dejarán traslucir efectos tan cotidianos que a su vez se transformaron en absurdos. Pero esencialmente este cambio radica en la proyección de los conceptos relativistas, puesto que los autores fantásticos contemporáneos, han sabido narrarnos de una manera lineal hechos relativos en la trama, a su vez, permiten de esta forma la filtración de dos elementos de la triada cotidiana: la angustia y la alienación.

En el engrane de la existencia cotidiana el hombre descubre a través de lo relativo del tiempo y el espacio, cómo ciertos actos pueden trascender o no según transcurran en un paralelo relativo a los hechos y relaciones con el entorno. Y es así como surge la 'irrealidad' (12) absurda; porque ese poder de lo relativo permite una amplia gama de posibilidades, ya que con un mínimo cambio espacio-temporal en las acciones de un hombre, muchas veces se pueden determinar grandes consecuencias en su existencia.

Por lo tanto diremos, que los conceptos relativos que se inyectaron al sistema de pensamiento del hombre (a su vez del antihéroe), provocaron angustia porque se llegó a comprender que todo pudo haber sido diferente de no ser que se eligió un espacio y un tiempo determinados; en tanto, el protagonista de los relatos deberá aceptar esta situación, deberá alienarse con estos elementos, comprender al fin de cuentas, que así se ha conformado su existencia. Cuando todo carece de sentido (he ahí un síntoma

del fantástico contemporáneo), surgirá también la duda en el momento en el cual nace la percepción de que todo al final es absurdo.

Es importante recalcar en este espacio como se ha dado inicio a cambios fundamentales en los indicios y en los síntomas de lo fantástico. Estas variables modernas del proceso difieren de aquellas que lo tradicional había puesto en uso. Del miedo como síntoma de la presencia de un proceso de lo fantástico, los efectos extraliterarios nos conducen al sinsentido, lo absurdo etc., como nuevos síntomas en el fantástico contemporáneo.

5.6 DIFERENCIAS ENTRE LOS PARALELOS DEL FANTASTICO CONTEMPORANEO.

A la par de la producción continua de un fantástico tradicional por demás acabado, surgen nuevas vertientes contemporáneas influidas por las tendencias vanguardistas en el tránsito de las primeras décadas del siglo XX. Los primeros intentos de una narración fantástica contemporánea, buscan extraer el producto de las entrañas mismas de un subjetivismo desmedido, es necesidad del hombre concreto verse hacia sí mismo, y los primeros relatos conjugan la tradición de Poe con las corrientes que desmesuran la interioridad humana, en solicitud de la revaloración de los elementos culturales perdidos. En esta etapa podemos ubicar a los escritores uruguayos Horacio Quiroga y Felisberto Hernández (13), escritores centroamericanos como Arévalo Martínez (14), escritores

mexicanos (15), cuyos escritos anidan el romanticismo, el subjetivismo, las corrientes de vanguardia, pero fundamentalmente la búsqueda del hombre moderno. En este periodo los autores acuden a utilizar la zoología fantástica, la cual trata de dar un fundamento ficcionario a las distintas características humanas, en un intento por descubrir en esa condición lo que la relación con lo cotidiano no parece aclarar.

Los albores del siglo XX verán nacer uno de los escritores más notables que han existido en la historia de las lecturas, Kafka quien representa ese paralelo contrapuesto, esa necesidad de ser antecedente al tren de la historia. Kafka es ese otro fantástico contemporáneo, el que sentará las bases de la transformación en el proceso. Representa el cambio en lo teórico fantástico, no desvirtuando los elementos de la realidad cotidiana, la 'irrealidad', lo verosímil o lo inverosímil, más bien provoca la reafirmación de todo en la solicitud de la unidad. De su producción podremos combatir los abismos entre cada uno de estos elementos, y captamos la procreación de la identidad plena entre las variables del proceso, lo cual acaba con la tendencia del fantástico contemporáneo.

Es obvio que debe partirse de una explicación pormenorizada de la obra kafkiana para comprender lo fantástico del siglo XX. Haremos un intento. Si logramos solucionar en parte las propuestas de este autor, podemos contar, para entonces, con una buena base para explicar un segundo periodo en el fantástico contemporáneo.

5.7 KAFKA, UN VISIONARIO

5.7.1 "POR ESO KAFKA EXPRESA LA TRAGEDIA MEDIANTE LO COTIDIANO Y LO ABSURDO MEDIANTE LO LOGICO" (16)

Alguna vez admitió Borges el tremendo influjo que le produjo la obra de Franz Kafka, y también señaló que nadie podía pasar desapercibido ante la terrible atracción, casi seducción, que nos conduce hacia los distintos relatos de este autor checo. Borges no solo tenía razón, sino que a su vez, tomó para sí muchos de los problemas planteados por Kafka desde los primeros apuntes de este autor.

No se puede hablar de la literatura del siglo XX sin mencionar La metamorfosis, El castillo o La muralla china, todas obras que deliberadamente nos muestran la terrible condición humana en los primeros decenios de este siglo. La confrontación entre la interpretación kafkiana y el convulso fomento de un nuevo hombre, éste que se veía rodeado de la triada de la modernidad: lo absurdo, la angustia y la alienación. Hacer un apartado propio al estudio de Kafka surge como un imperativo en el estudio del fantástico contemporáneo, y que mejor forma de penetrar en ello que desde lo que está más a nuestro alcance, al comprender la obra en el ámbito de lo verosímil o inverosímil.

Hundido en los pormenores de la condición humana actual, Kafka, no dejó de participar activamente en la descripción y comprensión de este fenómeno. Elías Canetti señala al respecto: "[...] y no es la sociedad lo que aplasta al hombre kafkiano, sino su propia

naturaleza: el hombre es víctima del conflicto entre sus limitaciones y su conciencia." (17) El antihéroe, pues, asume ese conflicto y carente de la potencialidad para resolverlo, lo asimila y lo transforma en cotidianidad. Ese es el mérito del señalamiento kafkiano, todo resulta tan cotidiano, que precisamente por ello somete al personaje a la más dura prueba: sobrellevar ese cotidiano hasta el final de su vida.

Es muy fácil percibir en dónde radica la modificación del fantástico contemporáneo en ese lazo que, al fin de cuentas, le sigue vinculando al fantástico tradicional, el asunto está en que el hombre parte de sí mismo para apropiarse de la realidad que le circunda, pero esta realidad se ha transformado en el ir y venir del hombre hacia ella. De estos elementos resultan nuevas condiciones, perfectamente asimiladas por Kafka; abren una puerta más en lo fantástico, lo que conduce a la moderna condición humana.

El proceso de lo fantástico, los tiempos de convergencia, los indicios y síntomas, al igual que el manejo metafórico del lenguaje, debe acoplarse a las necesidades de lo fantástico contemporáneo, por lo tanto se comprende que es en este momento cuando todos estos conceptos van a innovarse, estableciendo nuevas condiciones de fronteras.

Si nos encontramos en el borde de lo cotidiano y esto resuelve el todo que conmueve al hombre, entonces no resulta urgente buscar otras fronteras de la realidad. Esta realidad cotidiana absorbe a

tal grado el espíritu que con solo sentirse inmerso en ella tenemos todas las posibilidades y las potencialidades que nuestra imaginación pueda procrear. No salimos en busca de nuevas especulaciones, éstas son implícitas al momento cotidiano; su inclusión, aun así, no agota todos los términos, siempre existirán más que puedan enlazarse surgidas de la misma matriz del movimiento cotidiano. Pero este mismo movimiento (el de las múltiples espirales del proceso) produce cierta ambigüedad, la cual pasa a incluirse entre la misma cotidianidad, dando un carácter ambiguo generalizado a toda la realidad bajo los elementos de la observación absurda.

Nuevamente debe anotarse otro ángulo del fantástico contemporáneo que afecta el proceso, comprendiendo la incursión de una serie de procesos que procrean un ambiguo más logrado que el del fantástico tradicional.

El antiheroe se capta más terreno que nunca y comprende que su existencia está estrechamente ligada al correr diario. Se revela un profundo desasosiego, ese que es propio de la duda. El protagonista de los relatos enfrenta la pérdida de valores, además de que no busca otros, simplemente continua viviendo; la rutina lo envuelve lentamente en los actos diarios comprendiendo que ha llegado el momento de enfrentar sus limitaciones.

Todo ello nos conduce a lo que Borges señala como "la más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables." (18), pero por demás cotidianas. Y es que aunque

todo parezca 'intolerable', el antihéroe no rompe con el continuo acecho de lo cotidiano, al contrario, se convierte en el sujeto de ello y transfiere todos los valores hacia ese medio. Aquí bifurcar lo cotidiano en verosímil e inverosímil, en un fantástico que se perfila claro, sería impropio y desvirtuaría la esencia misma de la realidad fantástica total.

5.7.2 FACTORES OBLIGADOS EN LA SUPERPOSICION DE LO VEROSIMIL E INVEROSIMIL COMO PRIMER ESTADIO DEL PROCESO.

Además de las condiciones culturales propias de esta etapa que incidieron en la superposición de lo verosímil y lo inverosímil, contamos con características que particularizan la obra de Kafka y que originan la identidad verosímil-inverosímil (alianza de opuestos). Para que dicha identidad sea plausible tomaremos en cuenta algunas consideraciones que Kundera propone acerca de la obra kafkiana; las observaciones que se nombran a continuación resultan un buen respaldo para explicar el proceso de identificación que se da entre los opuestos de cada estadio del proceso de lo fantástico. Nos delatan explícitamente las variables que abren paso a la ambigüedad.

En términos de una 'lógica invertida' y esbozado a partir de lo absurdo, en la trama de los relatos kafkianos encontramos que: "[...]el castigo busca su falta", lo cual nos conduce a dos puntos: "el castigo encuentra la falta al fin de cuentas", y por tanto "el acusado busca su delito." (19).

El antihéroe, se considera así mismo el acusado y en el transcurso de lo cotidiano no encuentra la razón de su delito, no encuentra el apoyo a ese absurdo enjambre, de donde aparece la necesidad de asirse a algo, esa necesidad provoca la búsqueda que a su vez es absurda, el encuentro es la justificación del delito. La obra kafkiana, se convierte en una autenticación de los delitos cometidos, es decir que aquello que aparenta 'irrealidad' por no encajar con lo cotidiano, con el orden, que indica 'inverosimilitud', termina por convertirse en una verdadera realidad cotidiana. En el proceso de identificación los términos se sobreponen, convirtiendo los hechos inverosímiles en los verosímiles.

La inclusión del concepto de tiempos de convergencia en los procesos de identificación de opuestos, viene a ser el resultado de la misma naturaleza de los procesos de lo fantástico. Al existir esta identificación casi inmediata, los tiempos de convergencia tienden a disminuir notablemente, de ahí ese profundo carácter ambiguo de lo fantástico, lo cual no debe adjudicarse con exclusividad al manejo metafórico del lenguaje que se expresa en los síntomas e indicios.

La capacidad sintomática ambigua de los relatos fantásticos contemporáneos, se ve secundada por las acciones delegadas al antihéroe, éste al saberse acusado necesita serlo verdaderamente, de ahí que los relatos pueden ubicarse en el ámbito de lo ambiguo. El antihéroe se ve hambriento por ser poseído por la

institucionalidad abstracta, cree eso su deber, es un acto de obediencia restringida, porque, al fin de cuentas no posee la suficiente solidez como para romper con lo que considera absurdo.

El problema más profundo no radica en la búsqueda de la justificación del delito, el problema es que el protagonista reconoce el impedimento para poder liberarse de la acusación. El antihéroe es el que la convierte en cotidiana, en verosímil, en una realidad permanente; es por eso que en la obra de kafka no hay nada fuera de lo real, todo coparticipa de una unidad total, pero con carácter interminable; internando las situaciones en una espesa realidad, cuya densidad provoca el mismo satisfactor que seduce en el proceso lectural.

Pero sumemos a este carácter interminable la imagen de una espiral infinita, por la cual asciende el antihéroe. Situaciones adversas serán muchas, otras, infinitas, hasta que la existencia del hombre las siga procreando. Las combinatorias son a su vez infinitas, es aquí donde se descargan y desencadenan diversos términos de la cultura, el paralelo relativo del tiempo y el espacio; el hombre impávido ante la mortalidad del alma y ese constante movimiento que le conduce con aparente sin sentido a lo largo de la vida.

Todo es tan cotidiano y banal, a pesar de ello existe un orificio por donde se filtra la angustia, esa que deja lugar a la ambigüedad, a la incredulidad pasajera ante los hechos; pero al final los sucesos serán sometidos a lo cotidiano y a lo verosímil

de la realidad fantástica total, como parte del proceso.

Para aclarar ideas creemos conveniente realizar la lectura de la siguiente cita que sugiere una explicación:

Es difícil, como se ve, hablar de símbolo en un relato en el que la calidad más sensible es, precisamente, lo natural. Pero lo natural es una categoría difícil de comprender. Hay obras en las cuales el acontecimiento parece natural al lector. Pero hay otras (más raras, es cierto) en las que es el personaje quien encuentra natural lo que le sucede. En virtud de una paradoja singular pero evidente, cuanto más extraordinarias sean las aventuras del personaje tanto más sensible se hará la naturalidad del relato; está en proporción con la diferencia que se puede sentir entre la rareza de una vida de hombre y la sencillez con que ese hombre la acepta. Parece que Kafka tiene esa naturalidad. (20)

A partir de 'esa naturalidad', con la cual se sujeta al personaje, Kafka, representará los grandes problemas de la condición humana; la tragedia y todo deviene a partir de lo cotidiano, un cotidiano contemporáneo que plantea una nueva forma de hacer lo fantástico. Esta naturalidad es la que rompe con la fluidez de lo fantástico tradicional.

Los relatos fantásticos contemporáneos permiten el acceso directo a lo cotidiano, sin preámbulos, sin justificantes que permitan el apoyo para crear la realidad total. Kafka, será retomado como también lo serán los autores del fantástico tradicional; es a partir de este momento que se da inicio a un fantástico contemporáneo más afianzado que podremos estudiar en otro apartado. Solamente resta decir que Kafka se adelantó a los hechos que la misma historia acabaría por corroborar.

REFERENCIAS

- (1) BAUMER, FRANKLIN L., El pensamiento europeo moderno..., p. 358.
- (2) CAMUS, ALBERT, El mito de sísifo, p. 47.
- (3) Proposición que nos recuerda el libro de Musil El hombre sin atributos, y que sintetiza el peso conceptual acerca del hombre moderno.
- (4) CAMUS, ALBERT, op. cit., p. 171.
- (5) UNAMUNO, MIGUEL de, San Manuel Bueno mártir, p. 40.
- (6) Ibid., p. 70.
- (7) CAMUS, ALBERT, op. cit. p.21.
- (8) UNAMUNO, MIGUEL de, op. cit., p. 53.
- (9) CAMUS, ALBERT, op. cit., p. 19.
- (10) Muchas veces se ha escrito acerca del singular tratamiento temporal en la obra de Proust, cuya experiencia marcó un cambio en el ritmo literario de su época y en el siglo XX.
- (11) KAFKA, FRANZ, El fogonero y otros cuentos, p. 64.
- (12) Este término comienza a pesar para poder delimitar los niveles de la realidad fantástica, dada la identidad entre lo real cotidiano y lo irreal cotidiano contemporáneos.
- (13) QUIROGA, HORACIO, Cuentos.
QUIROGA, HORACIO, Cuentos de amor, de locura y de muerte.
FERRE, ROSARIO, "Felisberto Hernández: la vanguardia de un hombre solo", en: La Gaceta del F.C.E., p. 17-20.
- (14) RAMIREZ, SERGIO, Antología del cuento centroamericano.
- (15) BERMUDEZ, ELVIRA, Cuento fantástico mexicano(antología).
RULFO, JUAN, Pedro Paramo.
- (16) CAMUS, ALBERT, op. cit., p. 169.
- (17) CANETTI, ELIAS, El otro proceso de Kafka, p. 78.
- (18) BORGES, JORGE LUIS, La metamorfosis de Franz Kafka (prólogo).
- (19) KUNDERA, MILAN, El arte de la novela, p. 100-101
KUNDERA, MILAN, "La risa de Franz Kafka", en: El Buscón, N. 11/12, p. 10-11.
- (20) CAMUS, ALBERT, op. cit., p. 166-167.

6. HACIA EL AFIANZAMIENTO DE LO FANTASTICO CONTEMPORANEO.

6.1 LA IMPORTANCIA DE LOS NUEVOS 'ISMOS'.

La dificultad que representa analizar el presente siglo parte de que aun no contamos con el bagaje suficiente como para determinar las causas últimas que le han conmovido, lo cual no impide que sea posible inferir algunas conclusiones de este agitado devenir del siglo XX. Entre las grandes afirmaciones que podemos extraer es que el ser humano se ha convertido en el eje inaugural y definitivo de estas décadas; en donde "[..léste (el ser humano) ya no es contemplado como sujeto cognoscente" (1). Las corrientes que tratan de delimitar y definir al hombre tienen distintas motivaciones y arguyen diversos elementos acerca de este tema, diremos pues:

Por un lado, la filosofía europea continental lo contempla, en el existencialismo, como un ser solo sin más sostén que él mismo, y como un ser social, diacrónica y sincrónicamente, en el historicismo y el marxismo. Por otro lado, la filosofía analítica anglosajona cobra una aguda conciencia del ser humano como productor de signos, vistos como medios de comunicación y de expresión de la realidad. La antropología filosófica, la filosofía del lenguaje y la filosofía de la ciencia son ahora los reflectores que iluminan el escenario. La reflexión es ahora primordialmente epistemo-antropológico-lingüística. (2)

Pero nuestro propósito no es dispersarnos del carácter que se busca en este apartado, con él queremos rescatar el enfoque vanguardista que más peso en los autores del fantástico contemporáneo posteriores a la obra de Kafka. Estos autores

tienen cierto tronco común y han sido influidos por los ismos literarios en mayor o menor medida. Lo relevante de este asunto no es señalar detalladamente en qué punto cada cual ha sido inyectado por el vanguardismo, la urgencia recae en rescatar las influencias más determinantes y los giros que ellas tuvieron en la evolución del fantástico contemporáneo.

Ciertamente no estamos sujetándonos a un sólo tipo de factores incidentales, concebimos todo el proceso como una acumulación permanente y dinámica de los elementos de la cultura a través de la primera mitad del siglo, y pocas décadas después.

Como resultado de la reacción al aspecto general del siglo pasado se anidarán, en las primeras décadas del presente, corrientes de pensamiento que tuvieron puntos álgidos en distintas ramas del arte. La primera guerra mundial vino a marcar nuevos caminos en los intentos vanguardistas.

Primeramente nos encontramos con el futurismo, más o menos coexistente se presenta el expresionismo, movimientos éstos que se incluyen en las primeras dos décadas del siglo XX. Nuestro interés se enfoca en la recuperación de las tendencias vanguardistas posteriores a la primera guerra mundial, que tuvieron acertada propagación en todos los niveles del arte. Nos referimos a los movimientos Dadá, Surrealista y Existencialista. Todos ellos dotaron a los artistas de distintos puntos de vista que en ocasiones han trascendido hasta la actualidad. No todos los movimientos tuvieron su nacimiento a través de la literatura, como

en el caso del existencialismo, pero siempre han sido alimento teórico a las nuevas formas de lo fantástico.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, señala Agnes Heller, podemos observar: "[...] la generación existencialista, la generación alienada y la generación posmodernista, utilizando los términos con los que ellas mismas se describen." (3). Para los fines de nuestro estudio abarcaremos la descripción de los movimientos surrealista y existencialista.

6.2 LA IMPORTANCIA DEL SURREALISMO Y EL POTENCIAL DEL

EXISTENCIALISMO EN LA FORMULACION DE LA COTIDIANIDAD.

Para algunos autores teóricos de lo fantástico (4) y lo real maravilloso, el surrealismo tiende a forzar los indicios fantásticos o maravillosos, provocando un aspecto antinatural a la creación literaria. Guillermo de Torre nos dice: "antirrealismo, antinaturalismo, negación aun execración absoluta de lo real como materia y base del arte es lo que resalta (...) el Primer Manifiesto de Breton." (5).

Pero en el exaltado espíritu surrealista que aspira a la convivencia del sueño y la realidad, con el predominio del primero, se persigue la búsqueda de lo maravilloso, cualquiera que este sea, a lo que alude De Torre: "mas ese maravilloso nada tiene de mítico, menos aún de moderno; se queda en los confines algo descoloridos de un romanticismo negro, tan avernal como convencional, propio de las novelas inglesas de terror muy 1820

[...]" (6). En oposición a estos criterios encontramos los de Cortázar (7), quien reivindica para la literatura al movimiento surrealista y no le identifica tan sólo como un 'ismo', le considera como "la más alta empresa del hombre contemporáneo, como previsión y tentativa de un humanismo integrado." (8)

El surrealismo será pues, una aventura muy bien delimitada del propósito del conocimiento. La forma en la cual esto va a imprimir las obras de Cortázar como las de otros autores, es parte de las novedades de lo fantástico contemporáneo y, específicamente, en la nueva visión de la realidad cotidiana. Tal vez el problema del rechazo al surrealismo no se juzga tanto en cuanto a su intencionalidad congnoscente, tal parece que el asunto se ubica en las técnicas del que hacer surrealista que no provocaron una desmesurada cantidad de adeptos.

Lo que abre la posibilidad de considerarlo en el campo de los factores de la cultura moderna, estriba en ese dual juego entre lo llamado real y el sueño, como una forma de recuperar las añoranzas románticas; ésto y el intento de gesticular una realidad más auténtica, más amplia, que se desliga en cierta forma de la realidad circundante. Los autores de lo fantástico encuentran más allá del automatismo surrealista, toda una gama de posibilidades sobre la realidad, lo cual coadyuva a la concreción de la realidad fantástica total.

El surrealismo permitió retomar el sueño no solo en el enfoque de un neoromanticismo, a su vez, las vertientes freudianas se

dejaron ver, lo que aunado a otra serie de preceptos sobre la superrealidad, permite estimar la realidad cotidiana más allá de una simple relación con las percepciones del exterior. En tanto, el hombre es considerado en otra escala, los distintos niveles del sueño a la vigilia son tan importantes para descubrir nuevos ámbitos de lo real, he ahí la importancia que será evaluada por los fantásticos contemporáneos y se trasluce a través de la obra.

Dirá Breton en Les vases communicants (1932): "Creo en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad, si así puede decirse." (9). Es tal vez ahí donde radica el parentesco con la esencia de lo fantástico y no solo del fantástico contemporáneo, sino que afecta a la tendencia tradicional (según recordamos los románticos del siglo XX hicieron familiar la relación sueño-realidad, aun antes que Breton la proclamara). -

En dirección hacia una intención por encontrar un trasfondo en el surrealismo que no radique solamente en las técnicas, encontramos que: "En un sentido más amplio el surrealismo representa la tentativa más reciente del romanticismo por romper con 'las cosas que son' y sustituirlas por otras, en plena actividad, en plena génesis, cuyos móviles contornos se inscriben en filigrana en el fondo del ser" (10).

La búsqueda surrealista comienza en el conocimiento de lo real cotidiano, le abarca y luego va hacia la trascendencia, hacia otro

real, ¿no parece esto tan evidente que se asemeja a la búsqueda de algunos autores de lo fantástico? Así es, y en esa forma es que el cultivo del fantástico contemporáneo conoce nuevas fuentes de la realidad cotidiana, también de esa manera es como se afianza la posibilidad de penetrar en la llamada 'irrealidad'.

Hay que observar que nuevamente se menciona la 'irrealidad,' pero la connotación que se ha ido afinado en este trabajo deja ver a trasluz que pretendemos abarcarlo todo en el contexto de una realidad total; en el fantástico contemporáneo esa realidad es un cotidiano al alcance de la mano.

Hasta nuestros días no dejan de escucharse las voces del existencialismo, una corriente de pensamiento que impactó a muchos jóvenes y que hizo tambalear las bases del sistema cultural occidental. Los seguidores fueron muchos y al igual que el romanticismo la difusión tuvo gran velocidad. Señala Agnes Helier: "Lo que sin embargo no tenía precedentes era el carácter del movimiento, y aún más la 'circunstancia', que sólo se puede percibir retrospectivamente, de que la ola existencialista fue el primero de una serie de fenómenos extremadamente chocantes en la historia occidental." (11)

Pero el existencialismo no surge de un cambio de tono en la literatura, aunque, como en otros ámbitos, no dejó de proyectarse promoviendo nuevas formas en los relatos contemporáneos, junto al surrealismo, se convirtieron en las nodrizas de esta forma de hacer literatura.

El existencialismo no se revela espontáneamente, aunque tuvo una etapa álgida en su historia. A fines del siglo pasado los cuestionamientos existencialistas eran explícitos, lo que si no se había orquestado era un movimiento más estructurado.

Fueron propuestos muchos problemas a través del enfoque de la existencia y no todos nos serán de utilidad para comprender la realidad cotidiana en el fantástico contemporáneo; haremos alusión a aquellos que estén estrechamente ligados y que fueron apresados por los autores de lo fantástico. Alguna vez dijo Simone de Beauvoir (12) "no se trata de que el escritor explote, en un plano literario, verdades previamente establecidas en el plano filosófico, sino de manifestar un aspecto de la experiencia metafísica que no puede expresarse de otro modo: su carácter subjetivo, singular, dramático, y también su ambigüedad [...]" (13).

Los planteamientos filosóficos que se sostenían en esta etapa del conocimiento, pudieron filtrarse a través de la literatura, o con mayor propiedad, es a través de la literatura que se amplía los órdenes del conocimiento. En ocasiones Sartre y Simone de Beauvoir mencionaron la necesidad de formular los planteamientos a través y en torno a la obra literaria, ya que, algunos conceptos filosóficos colindaban tanto con lo artístico, que sería más claro representarlos de esa manera. Lo que afirmaremos es que muchos autores de lo fantástico contemporáneo apropiándose del aspecto filosófico de la existencia, lo desarrollarán más ampliamente en

provecho de una nueva configuración de la teoría de lo fantástico.

¿Pero cuáles eran esos aspectos filosóficos que dieron sustancia en el traspatio de lo fantástico contemporáneo? Se decía unos cuantos párrafos más arriba que el existencialismo es una suerte de "sublevación del subjetivismo", dicha subjetividad "sólo existe cuando hay relación con un objeto, y no hay existencia más que cuando se produce cierta relación con un ser." (14). Es decir que en un sentido general podría pensarse que el subjetivismo se inclina a la supresión del objeto; pensadores como Soren Kierkegaard (15), recuperan la idea que relaciona el objeto con el sujeto y ante todo el sujeto como tal, el hombre en sí. El meollo del problema existencial: "la verdad radica en la subjetividad, en la existencia del hombre, en la de este o aquel hombre particulares, sin que quepa la huida hacia la abstracción de lo Humano." (16). El hombre se convierte en un fin concreto, en la esencia vital del mundo; el hombre es a través de su existencia y centra a partir de ésta la transformación de la realidad cotidiana que le circunda.

Si el centro vital de lo cotidiano es el hombre, también es el motor de las transformaciones en el proceso de lo fantástico, ya que si afirmamos que los elementos extraliterarios afectan los procesos ficcionales, al haber cambio en el contexto sobrendrán variaciones en el proceso interno de lo fantástico. De donde es necesario describir todo sistema de pensamiento que se genere en un periodo determinado.

Entre los principios sartreanos que señala de Torre: "El hombre empieza por existir, surge en el mundo y después se define (...). El hombre no es otra cosa que lo que él se hace." (17C, y agrega: " Pero el hombre no sólo tiene que hacerse a sí mismo, sino que lo más grave que tiene que hacer es determinar que va a ser (...) es el 'yo' de cada hombre, el cual ha elegido entre diversas posibilidades de ser que en cada instante se abre ante el." (18).

El fantástico contemporáneo, paralelo al surgimiento del existencialismo, asimila las afirmaciones que se han desglosado y, además, examinará en los autores del siglo pasado esos puntos cumbres del subjetivismo, latentes o declarados, que se manifiestan en relatos de diversa índole.

De la breve mención de los principios existencialistas podemos sacar en claro que el autor de lo fantástico contemporáneo va a centrar su atención en la existencia del hombre, la única, la particular. Los relatos de este periodo se encuentran marcados por un sobresaltado subjetivismo, del cual se parte para valorar las relaciones con la realidad cotidiana.

El hombre concreto es el punto del cual se alzarán lo fantástico para formular los criterios sobre la realidad, por lo que los relatos de este periodo tendrán como móvil focal, como dinámica esencial, las preocupaciones del hombre. Aunque para este periodo encontramos diferencias entre el hombre propuesto por Kafka y la identificación de un hombre concreto. Los personajes kafkianos no nos dan datos, aquellos que nos sirven para catalogar una

individualidad desde el punto de vista de la sociedad; por el contrario, en la etapa del fantástico contemporáneo más afianzado, se captan algunos principios del existencialismo; el hombre es reconocido, es nombrado, la virtualidad que le hace ser es el motor del relato.

El personaje actual del relato ha elegido entre la potencialidad de las circunstancias, se ha conformado y se presenta cercano y familiar; no tiende a fugarse, no es abstracto como el kafkiano. En esta etapa de lo fantástico la idea básica se ve alimentada por la penetración en el reinado del subjetivismo, la más importante será la existencia del personaje, de cual se genera todo lo que pueda darle dinámica a la vez. Nótese cuán importante resulta señalar la diversidad en las concepciones de un fantástico al otro, y como se reflejan las corrientes de pensamiento predominantes, por lo tanto es indispensable insertar un estudio de lo fantástico a través del basamento de la teoría, hacia la adjudicación de caracteres culturales que se fusionan en el interior de la esencia, de la idea básica.

Esta tendencia, en el nuevo periodo de lo fantástico contemporáneo, nos hace pensar ¿cómo será ahora la supuesta aproximación a la 'irrealidad', si el hombre es el centro de lo fantástico? La frontera que media entre la realidad y la 'irrealidad' ahora estará sujeta al hombre único; las posibilidades serán entonces muchas, las existencias son tantas y tan variadas, tantas como tantas incursiones del hombre por sí

mismo sean dadas. El proceso de lo fantástico, al igual que los estadios, que lo conforman, se verán influidos por estas concepciones, de ahí que el fantástico contemporáneo pueda afianzar las formas literarias acoplándose a los cambios culturales modernos.

6.3 LA SUMATORIA DE LOS FACTORES PROVOCA NUEVAS

INTENCIONALIDADES EN LO FANTASTICO.

No podemos dar por sentado que solamente los 'ismos' se convirtieron en fuentes culturales para los autores de lo fantástico contemporáneo, otros factores en convivencia fueron retomados; los más sobresalientes: el tiempo y el infinito.

Sabemos reconocer que en el siglo XX los planteamientos sobre el tiempo y el infinito no coparon la atención solamente en las esferas científicas, traspasaron hasta adentrarse en la cultura general. El infinito ha perturbado la mente de muchos escritores a lo largo de la historia del hombre.

La idea de que 'no hay principio ni fin', resulta una terrible tentación para la especulación y las formas de lo fantástico. Todo va formando un enjambre infinito, insinuando dos posibilidades: la trama infinita, inconclusa, o bien, el infinito como preocupación central. Cualquiera que sea la elección incumbe en gran medida al proceso del fantástico contemporáneo y se ha convertido en parte integral de una realidad cotidiana que no provoca certidumbre.

A fin al problema del infinito encontramos los elementos de la

incertidumbre, generados por los grandes cambios culturales arrojados por el siglo XX. La confrontación del infinito y la incertidumbre fomenta otra fuente de lo fantástico, otro pretexto. Poco a poco penetran en la historia cotidiana de un hombre común, he ahí el punto de lo contemporáneo. En estos relatos fantásticos se encuentra la presencia del individuo 'particular', quien se ve intersectado por situaciones, actos u objetos que abren la puerta hacia el infinito y la incertidumbre.

Pensar que cada autor se abocó a un solo elemento de los que aquí se han descrito, sería contradecir los mismos postulados de lo fantástico contemporáneo; a diversos autores corresponden ciertas formas que obedecen a lo fantástico y a la idea básica, esto tampoco nos permite inferir que existe una grave dispersión en cuanto a algunos elementos específicos de lo fantástico.

Podemos agregar que hay cierta intención experimentalista en el fantástico contemporáneo y responde a los cánones generales de la cultura del siglo XX. La obra abierta ingresa en el que hacer de la literatura, adentrándose en el orden de una realidad cotidiana plena de devenir, precipitada, impulsada por acontecimientos e ideas del conocimiento contemporáneo que inyectan posibilidades abiertas a fuentes variables.

La obra abierta ha sido señalada por Umberto Eco de manera bastante sistemática, nosotros hemos ubicado los antecedentes en lo fantástico, en el periodo final del fantástico tradicional, específicamente en parte de la obra de Henry James (19)

(probablemente existan otros precursores pero en lo tocante a este estudio hemos hecho alusión a este escritor).

Recordaremos que en el fantástico tradicional nos aproximamos hacia una interpretación de la obra fantástica de James, la que no cerraba el círculo y no encajaba plenamente en lo tradicional. En esas obras aparecen los primeros indicios de la obra inconclusa, la obra que hace participar más activamente al lector; permitiendo una gama más extensa de interpretaciones, y más importante aún: convierte en lo inacabado la motivación central de su realización.

Cuando hablamos de lo fantástico contemporáneo surge la necesidad de encontrar esa motivación central que le hace diferir del tradicional. La obra de James debe considerarse como un antecedente vital para lo fantástico en este siglo; la motivación a la cual abre paso se convierte en parte de la esencia del fantástico contemporáneo, viéndose reflejada en una nueva concepción de la obra: la obra abierta.

No se cuenta con un estudio pormenorizado de la obra abierta, en cuyo caso el objeto que persigue este estudio se vería disuelto, aunque se pudieran extraer conceptos útiles y de cierta cercanía a lo que se pretende demostrar, lo que compete a la transformación del fantástico tradicional en contemporáneo. Umberto Eco (20) señalará acerca de la obra abierta las siguientes afirmaciones:

[...] busca un arte que dé (la obra abierta) al espectador la persuasión de un universo en el que él no es súcubo sino responsable, porque ningún orden adquirido puede garantizarle la

solución definitiva, (el subrayado es nuestro) sino que él debe proceder con soluciones hipotéticas y revisibles, en una continua negación de lo ya adquirido y en una institución de nuevas proposiciones. (21)

Agreguemos que la sustancia de lo fantástico contemporáneo radica en esa potencialidad de lo abierto, que confluye en el 'juego que busca nuevos órdenes a partir de una "continua negación de lo ya adquirido". Es notorio cómo lo fantástico de esta etapa se acopla perfectamente, por naturaleza, a la obra abierta en esa constante intención por procrear nuevas realidades que, al fin de cuentas, terminarán por ser cotidianas.

Todo esto obedece al proceso de lo fantástico y a la generación de síntomas particulares que dan el indicio de la existencia de lo fantástico. La idea básica, por lo tanto, estará emparentada con la sustancia de lo fantástico que se encuentra influida por la obra abierta.

Las particularidades de la realidad cotidiana que hemos desglosado de los apartados primero al tercero, se revelan dinámicas insertadas en la generalidad que se caracterizó de la obra abierta, ésta es precisamente la potencialidad que distingue a lo fantástico contemporáneo. Si la obra abierta abarca tantos y tan cambiantes elementos de la realidad cotidiana, al imprimirse a cada realidad esa "continua negación de lo ya adquirido" (Ibid.), es que especificaremos el carácter de lo fantástico. Esta combinatoria provocará la revitalización de lo cotidiano, lo cual ya se incluye entre los elementos generales de la esencia de lo

fantástico en general.

La idea básica será inyectada por conceptos elaborados en torno al orden y los planos de la realidad, observaciones que se realizarán al finalizar este capítulo del estudio.

6.4 UN INTENTO POR DEMOSTRAR LA INEXISTENCIA DE LA 'IRREALIDAD'.

LOS MOVILES DE LA RELACION ENTRE ESTADIOS.

A lo largo de este estudio se ha llevado un orden metodológico de análisis, provocando que cada etapa histórico-cultural de lo fantástico sea desglosado en tres grandes bloques, en este mismo ritmo expositivo tenemos que aproximarnos hacia la 'irrealidad' de lo fantástico contemporáneo.

Apegándonos a la teoría de lo fantástico que se defiende, indicamos la disolución de la 'irrealidad' por esencia. La realidad cotidiana contemporánea se ha presentado como un conjunto vasto, confuso, ambiguo, absurdo, por citar algunos conceptos calificativos y definitorios a la vez. Vinculando esta realidad al carácter abierto de la obra del siglo XX, tendremos como resultado una concepción específica de lo real, por consiguiente, y enlazado a ello encontraremos la 'irrealidad'.

En el proceso de lo fantástico contemporáneo los elementos y las relaciones se encuentran afianzadas. Los síntomas transcurren en torno a los conceptos de incertidumbre, infinitud, sin sentido, por nombrar algunos. Es a estas alturas cuando se hace imprescindible introducir la idea de procesos simultáneos captados

por una generalidad denominada el proceso de lo fantástico.

Cuando penetramos la cotidianidad con la firme propuesta de "leerlo de verdad, sin tomarlo como un valor dado ni como un misterio infranqueable, sino viendo, por primera vez, lo que realmente está ahí." (22), entonces la presencia de la 'irrealidad' queda omitida por definición. Si a ello agregamos que existe un comportamiento particular en el seno de la relación entre opuestos (realidad-irrealidad), en donde debido a la incidencia de los elementos extraliterarios las fronteras entre opuestos se diluyen, diremos que es necesario mencionar la 'irrealidad' más por fines explicativos que por necesidades esenciales. Armar grupos armónicos entre conceptos opuestos en el interior de los estadios nos ayuda a alimentar la teoría de atributos accesibles.

Recordemos acerca de la obra abierta "ningún orden adquirido puede garantizarle la solución definitiva" (Ibid.) y, agregando que resulta necesario realizar "una continua negación de lo ya adquirido"(Ibid.), comprenderemos que la obra fantástica contemporánea anida en sí una espiral abierta, en la que cada realidad va siendo sustituida en la proposición de una nueva. Esto implica que en el transcurso del relato van surgiendo múltiples realidades, las cuales todas son cotidianas; ello no da cabida a lo no-real, a lo 'irreal', porque todo es aceptado como parte de un todo real. La posibilidad de una aparente ambigüedad no es más que la concreción de continuas realidades, todas yuxtapuestas. no

excluyentes. Pero veamos un contraejemplo.

Aceptemos por un momento la existencia de la 'irrealidad', ésta no sería más que la negación de una realidad cotidiana contrapuesta, tomada como tal. Es decir que esa 'irrealidad' aceptada sería en todo caso la procreación, la posibilidad de otra realidad, esto nos inclina hacia el ámbito de la inconformidad ante lo real cotidiano. La imaginación de lo que puede ser la 'irrealidad' ya es un acto en sí que reconoce nuevos elementos. De los giros innovadores de la espiral del conocimiento, nace ese constante movimiento envolvente que genera la realidad cotidiana.

Visto desde el otro lado de la ventana veremos a la 'irrealidad' fundirse en la espiral de realidades continuas.

Pero para el caso de la realidad cotidiana contemporánea contraponemos que "en términos tradicionales, el arte debe ser el reflejo de un orden real; sin embargo lo que el hombre y el artista experimentan en nuestra época es precisamente la ausencia de ese orden." (24), debido a la conjugación de conceptos como lo absurdo, el sinsentido y la conciencia de las limitaciones del hombre. A través de la esencialidad de la obra abierta se discurre un orificio por el cual el personaje puede resolver su finitud, hacia el infinito de la trama; hacia el infinito de las realidades continuas, esto se convierte en el germen mismo que anula la posibilidad de lo 'irreal'.

La consideración de que la realidad cotidiana no es la que se

percibe se adhiere a las premisas anteriores. Las formas de lo real se asimilan a través de la existencia particular, abriendo una gama de posibilidades a su vez múltiples, de las formas de la realidad cotidiana. Por lo tanto, nada es no-real, nada pertenece al espacio de 'lo otro' que no penetra en el orden real.

Hemos afrontado los elementos que enlazan la factibilidad de lo 'irreal'. diremos, que todo el conjunto de realidades cotidianas persiguen, al fin de cuentas una suerte de unidad que las acapara y conduce a la realidad fantástica, en la cual se anida la "identidad disgregada" (25).

Es decir, que para que congreguemos los elementos contemporáneos en una única realidad cotidiana deberemos percibir esa 'identidad disgregada' que nos conduce, por obviedad, a cierta ambigüedad, la que se encuentra soslayada. Para entonces, la confirmación sobrevendrá cuando "ya no existan dogmas que conduzcan a certezas, ni principios que lleven a una verdad incontestable." (25).

En la intención por encontrar un justificante más para atrevernos a la anulación, más bien la absorción, de la 'irrealidad', nos adherimos a las afirmaciones de Cortázar, que a su vez han sido retomadas por Luis Eyzaguirre:

[...]la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana pero que por una serie de equivocaciones (...) ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada como muchos años de cultura, una cultura donde hay maravillas pero también hay profundas aberraciones, profundas

tergiversaciones (..)habría que proceder por bruscas irrupciones en una realidad más auténtica. (26)

Convencidos de que lo fantástico solamente va a desnudar una sucesión de realidades, por demás está decirlo, asumidas como cotidianas, debemos despojar el término 'irrealidad' del entrecomillado, ya que comprendemos que se le identifica como parte de la realidad cotidiana. Por lo tanto, aquellos elementos, hechos, situaciones o formas de percibir el conocimiento, que puedan quedar encasillados por un arbitrario señalamiento de irrealidades, serán permutados en lo fantástico como otras formas de la misma realidad cotidiana. En el seno del proceso interpretamos globalmente la irrealidad como la virtualidad fantástica de una actitud renovadora ante el carácter cognoscente del personaje.

Finalmente hemos asumido nuestro apartado de aproximación a la irrealidad, que ha venido destacándose a lo largo de este estudio, como parte integral del todo real cotidiano de lo fantástico. En cuanto al uso del parámetro 'irrealidad' no ha sido más que un mero pretexto con el fin de situar la característica propia de la esencialidad fantástica, y es que ahí todo puede ser posible, real y cotidiano.

La larga explicación que precede y adentra en la demostración teórica de la realidad fantástica total, no deja de intervenir en el siguiente apartado que ahonda lo verosímil-inverosímil. No se considera dar por descartado escribir en torno a estos opuestos,

antes bien, puede considerarse, su tratamiento, como una inclinación a la demostración más concreta de lo que sobre la 'irrealidad' se ha planteado, por contradictorio que parezca.

6.5 HACIA LA ABSORCION DE LO INVEROSIMIL.

Para penetrar en el apartado de lo verosímil e inverosímil que mejor pretexto que retomar uno de los muchos ensayos de un profundo representante del fantástico contemporáneo, el autor Borges, el ensayo La flor de Coleridge (27). Lo fantástico tradicional y contemporáneo, se han manifestado en distintos géneros que abarcan la novela, el cuento, la novela corta, el teatro (en prosa y verso) y el ensayo literario. En estas expresiones encontramos lo que podemos señalar como las pistas para la construcción de una teoría de lo fantástico. Cada género procrea distintos enfoques sobre preocupaciones culturales centrales y sobre móviles del que hacer fantástico. El ensayo, por el carácter de género abierto que tiene, permite adentrarse en motivaciones explícitas sobre temas determinados que incumben a lo fantástico tradicional y contemporáneo. Ahora bien, para poder explicar cuál o cuáles son las causas en el comportamiento entre lo verosímil e inverosímil del contemporáneo, el ensayo puede ser, como hemos dicho, un buen pretexto.

El proceso se inicia con la extracción de algunas afirmaciones borgianas, que ayudarán a construir y justificar algunos puntos de vista en torno a la teoría de lo fantástico que se persigue. Dice

así: "[...] en el orden de la literatura, (...) no hay acto que no sea la coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos" (28), he ahí la potencialidad; prosigue Borges: "[...] una antiquísima tradición literaria: la previsión de hechos futuros." (29).

Una afirmación encaja en otra notablemente. La cualidad de lo literario incluye la potencialidad de comprender y proponer nuevos elementos de la realidad, puede decirse que este modo de ser de lo fantástico literario se convierte en parte fundamental de lo esencial, ya que, por un lado sobreviene la acumulación (enlace por tanto de los sucesivos fantásticos de la historia), que tiene en sí mismo la capacidad de transmitir nuevos parámetros y, en ese tránsito, acude a la "previsión de los hechos futuros".

Pero existe un comportamiento particular de lo contemporáneo extraído de dos fuentes, lo general que incumbe a todo lo literario y, por otro lado el sello distintivo del momento cultural contemporáneo. La fusión de entreambos especifica el fantástico contemporáneo y persigue de esa forma la esencialidad propia de cada elemento que conforma la teoría fantástica, siendo estos elementos la realidad cotidiana, lo verosímil y la realidad fantástica total.

Para un sistema en el cual lo verificable es lo único verosímil, tenemos la concepción histórico-cultural donde una serie de sucesos deben reportarse como "hecho estadístico, registrables, y no como evento continuo, imaginable" (30). En cuyo caso la

irrealidad penetra con gran facilidad y todo acontecimiento que no se apegue a ese régimen, niega la legislación de lo real, a esta postura no nos adherimos, prefiriendo en cambio, identificarnos con un realismo en constante devenir, pleno de fantasía.

Lo verosímil, en tanto, ocupa todo el orbe imaginativo, en el que no existen barreras que impidan el libre ejercicio que yuxtapone, redime e hilvana continuas realidades cotidianas. De ahí que sea rechazada la combinatoria de opuestos verosímil-inverosímil. Pero si localizamos su utilidad en cuanto nos conduce a dilucidar por que se estiman tres estadios en la teoría de lo fantástico.

Lo verosímil y lo inverosímil se juzgarán como conceptos que permiten el juego con lo cercano, con aquello que puede aparentar ser lo más concreto en los estadios del proceso. Estos conceptos corresponden a la fase elemental, el primer móvil hacia lo fantástico; son también el centro donde se localizan los indicios y los síntomas.

Este primer estadio de lo fantástico nos conduce a la percepción de un movimiento dialéctico entre estas partes, se entenderá como la convivencia de opuestos. Ahora bien, en cuanto se presenta la identificación de síntomas e indicios, la trama se prescribe ambigua, es cuando la asociación de lo verosímil-inverosímil tambalea, ha entrado en la espiral del proceso de lo fantástico. Dado que comprendemos que la realidad del relato es unidad y apertura, la unidad en lo coherente y lógico y la apertura en lo

cambiante.

La unidad de la realidad cotidiana goza de cierta lógica del sistema común, no se pelea con él, de aquí percibe el lector cierta ambigüedad. Esta misma unidad confiere al relato la virtud de omitir uno de los polos de lo verosímil-inverosímil, en el pleno convencimiento de que todo es real. Lo inverosímil queda descartado.

En el ascenso de los estadios de lo fantástico tal parece que lo verosímil queda flotando, desvinculado de su complemento y opuesto, lo que puede dar poca solidez a la búsqueda teórica. ¿Dónde queda pues, compensada esa ausencia de lo inverosímil? En el reforzamiento de lo verosímil a través de una realidad cotidiana bien estructurada (31).

A estas alturas tenemos que concretarnos a aceptar lo verosímil como parte del acercamiento a la teoría de lo fantástico, pero ese verosímil es y será válido en tanto la realidad que presenta el relato sea tomada como realidad. Ello estriba en la virtualidad de un fantástico bien logrado, que tiene la singularidad propia de conceptualizar la realidad al grado de no dejar penetrar por ninguna fisura la indefinición de la misma y por tanto, la razón de su existencia. Es decir, que para que un relato sea verosímil deberá estar sujeto a una realidad cotidiana, siempre y cuando ésta sea parte esencial del concepto de realidad que hace ser a lo fantástico lo que es.

Para el caso contemporáneo, la realidad cotidiana asienta su

centro en la existencia del hombre y la relación con ciertas funciones sociales. La relación con las funciones son un tanto ambiguas por naturaleza, carácter éste que perturba aun más la existencia de lo inverosímil, permitiendo un surgimiento desmedido de lo verosímil.

El camino sinuoso de lo fantástico ha abierto brechas en la forma en la cual debe conceptualizarse, pero es en el periodo de lo fantástico contemporáneo en donde las fases o estadios tienen cierta peculiaridad que las hace innovadoras. La realidad presentada por los relatos modernos será absoluta, empero abierta. En el reinado de la cotidianidad, el juego verosímil-inverosímil, deja por principio descartado el segundo, haciendo más fácil el ascenso hacia la descripción de lo fantástico.

REFERENCIAS

- (1) HERRERA, IBANEZ, A. "La filosofía escolástica y analítica", en: La Jornada Semanal, p. 7.
- (2) Ibid., p. 8.
- (3) HELLER, AGNES. "Los movimientos culturales como vehículo de cambio", en: La Jornada Semanal, p. 8.
- (4) CARPENTIER, ALEJO. "Lo barroco y lo real maravilloso", en: La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo, p. 11-135.
- (5) TORRE, GUILLERMO de. Literaturas de Vanguardia. T.1., p. 23.
- (6) Ibid., p. 24.
- (7) CORTAZAR, JULIO. La vuelta al día en ochenta mundos, p. 20.
- (8) Cortázar citado por: ALAZKARI, JAIME. En busca del unicornio, p. 94.
- (9) Se ha tomado la referencia de TORRE, GUILLERMO de. op. cit., p. 53.
- (10) RAYMOND, MARCEL. De Baudelaire al surrealismo, p. 249.
- (11) HELLER, AGNES. op. cit., p. 10.
- (12) Se utiliza la referencia de TORRE, GUILLERMO de.
- (13) TORRE, GUILLERMO de. op. cit., p. 16.
- (14) Ibid., p. 29.
- (15) Søren Kierkegaard a inicios del siglo pasado formuló su filosofía en torno a la existencia del hombre; buena parte de sus planteamientos se difundieron en el siglo XIX, mas, lo notable ha sido encontrarlos en los escritores del siglo XX. No trabajamos las fuentes directamente pues no es objetivo de este estudio, pero encontramos en diversos textos alusiones al pensamiento de este filósofo.
- (16) TORRE, GUILLERMO de. op. cit., p. 39.
- (17) Ibid., p. 44.
- (18) Ibid., p. 43.
- (19) Henry James no realizó solo obra fantástica, aunque su corta producción fue bastante propositiva, de ahí el interés de examinarla y hacer alusión a ella. En este mismo trabajo puede releerse el apartado en el cual se incluyó más extensamente referencias a la obra de James. Para tal cometido consultar el capítulo Sto.
- (20) Aunque existe bibliografía de Eco que profundiza específicamente en la obra abierta, se examinó el material sin examinar extremadamente, filtrando solamente los puntos que coinciden con los retomados por ALAZKARI, JAIME en: En busca del Unicornio.
- (21) ALAZKARI, JAIME. op. cit., p. 30.
- (22) FUENTES, CARLOS. "Juan Goytisolo y el honor de la novela", en: La Jornada Semanal, p. 2.
- (23) GARCIA PONCE, JUAN. Apariciones, p. 26.
- (24) SABAS, MARTIN. "Los relatos de Cortázar: claves del drama contemporáneo", en: Revista Mundo, n. 3, p. 99.
- (25) Ibid., p. 101.

- (26) EYZAGUIRRE, LUIS. "Modos de lo fantástico en cuentos de Cortázar", en: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar, p. 184.
- (27) BORGES, JORGE LUIS. "La flor de Coleridge", en: Nueva antología personal, p. 163-166.
- (28) Ibid., p. 163-164.
- (29) Ibid., p. 164.
- (30) Este término puede truncar la idea de constante cambio de la realidad cotidiana por su denotación rígida, pero a falta de mejor opción no deberá tomarse en sentido estricto.

CONCLUSIONES

Los capítulos precedentes han tenido como cometido exponer ciertos rasgos de la teoría literaria de lo fantástico que consideramos importantes. Las conclusiones que se presentan se encuentran distribuidas de tal forma que responden a ángulos relevantes rescatables de la tesis. Cada grupo de conclusiones es antecedido por un señalamiento que la enmarca en un aspecto determinado de la teoría. Primeramente haremos una recopilación teórica por capítulos la que permite identificar las aportaciones de cada período estudiado.

El establecimiento del pensamiento racionalista de la Ilustración propició el surgimiento de la novela gótica y asentó las bases para la procreación del fantástico en el siglo siguiente. Como compensación a un desmesurado cientificismo y ante explicaciones naturalistas, se generan y afianzan conceptos que perturban las concepciones establecidas afines al orden y la razón.

El período prerromántico nos presenta los primeros indicadores de las formas fantásticas, que surgieron debido al aplacamiento de elementos conceptuales aparentemente olvidados.

La escasa vida de la novela gótica no impidió que su influencia se revirtiera en lo fantástico, aún más, la manifestación de cualidades como el terror, el espanto, lo

sinistro y la muerte (por citar algunas), sienta el precedente para que a partir de estas se delimite y defina lo fantástico con los ojos de la teoría literaria.

Las formas de lo fantástico en el periodo romántico nos permiten ver con claridad la llamada idea básica. El encuentro del pensamiento ilustrado ante el romántico afectan sensiblemente esta idea generatriz de lo fantástico. Los cambios culturales engendrados entre el tránsito de Las Luces hacia el romanticismo se presentan en el juego ambiguo de la ficción fantástica, en relaciones estrechas nacidas a partir de los vínculos entre la causa y el efecto, ofreciendo una particularidad entre realidad e irrealdad propio del movimiento. En esta etapa de la producción de relatos fantásticos surge la necesidad (por parte del autor) de realizar una justificación ante la fusión entre lo real y lo irreal.

Las nociones románticas aportan a lo fantástico el manejo del sueño y el inconsciente, en virtud de que les consideraban como la fuente de la realidad total. Esta característica propicia la proliferación de los relatos fantásticos, en la medida en la que la realidad fantástica equivale a un tejido entre distintos planos de la realidad concreta que ofrecen el sueño y el inconsciente.

La incidencia de la metáfora en la sintomatología de lo fantástico es el primer aspecto puramente literario que se capta en el ejercicio del análisis. Variaciones en las metáforas afectan

la conceptualización de los distintos síntomas en diferentes periodos de lo fantástico. El espejo y el doble, metafóricamente empleados, trascienden hasta darles carácter a los síntomas románticos y más aún hacia la producción de la Nueva Ilustración.

El periodo de la Nueva Ilustración dejará una profunda huella en la propuesta de los síntomas de lo fantástico, provocada por los cambios en el entendimiento del hombre, por lo tanto del héroe. La afluencia de las ideas en torno al héroe multifacético, al héroe irracional-racional, enfocará desde otro punto de vista los síntomas de lo fantástico y el proceso de los cuales éstos son indicadores. La misma comprensión de los movimientos modernos de la cultura trastocarán íntimamente el proceso de lo fantástico, modificando, por lo tanto la idea básica.

La etapa de la Nueva Ilustración imprimirá los primeros pasos hacia el cambio en la misma idea básica, dando paso a la obra abierta emparentada con los problemas del orden, la realidad-irrealidad, lo cotidiano etc., asunto que no se manifestaba en etapas anteriores.

Mientras más nos acercamos al fantástico contemporáneo mayor es la necesidad de los fantástico de abstraerse de justificantes ajenos a los actos en la ficción. El uso de las relaciones de causa-efecto (propios del prerromántico y el romántico) pasarán a un segundo plano, más adelante serán solamente un vestigio de formas anteriores.

Existen muchos puntos en común entre el fantástico tradicional y el contemporáneo, pero es más rescatable indicar que el fantástico contemporáneo se sitúa en el momento en que hace ingreso a las formas literarias el manejo de la obra abierta, las tendencias modernas de la cultura y un fantástico que puede denominarse prolongado. Debido a la depuración del proceso de lo fantástico en la etapa contemporánea, podemos extraer conceptos de suma importancia en el ángulo de lo específico. Por un lado se encuentran los síntomas e indicios (afectados por las metáforas) y por otro, se encuentran los tiempos de convergencia.

El fantástico contemporáneo dio vida a síntomas e indicios diferentes a los que habían sido tradición en las formas anteriores; estos síntomas e indicios corresponden a las modernas necesidades del proceso de lo fantástico y de la idea básica, aunque finalmente lo que se logró fue la corroboración de estas variables que se han señalado como nociones prioritarias para el entendimiento de lo fantástico.

Resulta necesario presentar argumentos concluyentes en torno a cuatro conceptos de suma utilidad en la teoría, nos referimos a los síntomas e indicios, metáforas y tiempos de convergencia.

Los síntomas e indicios nacen a partir de la presencia de lo fantástico en un relato; son las variables más discutidas en cuanto a teoría literaria se refiere. Porque si bien es cierto no

constituyen una innovación en esta tesis, si se ha tratado de emplearlos con un criterio más sistemático. Este ejercicio nos permitió descartar por completo el uso de los síntomas para definir lo fantástico.

El síntoma ciertamente puede remitirnos a una generalización por una particularidad. La existencia del síntoma, sea en el lector o en el protagonista, es uno de los apoyos más frecuentes para definir lo fantástico. Pero, en realidad los síntomas son los indicadores hacia el exterior (tanto en el héroe como en el lector), de que existe un fenómeno generador de una descompensación en la realidad narrada, pero no son el origen de ello.

Del análisis de las obras literarias, de periodos examinados diacrónicamente, se puede inferir que existen síntomas que sustituyen a otros que entran en desuso. Distintos momentos culturales ofrecen síntomas diversos, éstos se tornan más elaborados, o bien constituyen a su vez conceptos más complejos, de ahí que pasemos del miedo por asociación con un felino al surgimiento del sinsentido. El síntoma es el brote de una dinámica ambigua gestada por el proceso de lo fantástico.

Los síntomas se localizan en el primer estadio del proceso, en la conjugación de lo verosímil-inverosímil, y se relacionan con todo el proceso. Un síntoma es más abstracto conforme el relato esté más afectado por las concepciones modernas de la cultura. Los

síntomas en el fantástico contemporáneo son más una abstracción del proceso en sí que lo que pudiera ser el mismo fenómeno en el fantástico tradicional.

Ahora bien, muy relacionados con el proceso de lo fantástico en el seno de su dinámica, se encuentran los tiempos de convergencia. Estos se localizan entre las fronteras de los opuestos de cada estadio y entre estadios. Están intrínsecamente vinculados a los cambios formulados por la cultura, que afectan al proceso en general.

Los tiempos de convergencia tendrán un intervalo mayor en el fantástico tradicional y menor en las etapas siguientes; es decir que las relaciones armoniosas y dialécticas entre opuestos se diluyen con mayor prontitud en las tendencias modernas que en las tradicionales. Los grandes cambios en el planteamiento metafórico también afectan a los tiempos de convergencia.

Los tiempos de convergencia afectan los procesos continuos, al lograr que éstos se lleven a cabo con mayor velocidad conforme nos acercamos a formas contemporáneas. Esta mayor velocidad provoca más ambigüedad, de ahí que los relatos modernos sean más ambiguos y que el autor no recurra a justificantes, ante los efectos de lo ambiguo, porque en lo contemporáneo media la naturalidad.

En el ámbito de las generalidades que contribuyen a una identificación genérica del fenómeno, hemos ubicado las

conclusiones que se refieren al proceso de lo fantástico. En ese entendido diremos que lo fantástico está constituido por un proceso, o para mayor precisión, por una sucesión de procesos. Cada proceso se lleva a cabo por medio de la vinculación de ciertas variables que son sometidas a relaciones de ambigüedad, a partir del carácter interno de la idea básica. El proceso está constituido por tres estadios o niveles:

Primer estadio: lo verosímil-inverosímil es decir el nivel más concreto del proceso y que nos permite el primer acercamiento a través de los síntomas. Debido a que estas dos categorías son más accesibles es que se le comprende como el estadio elemental.

Segundo estadio: la realidad-irrealidad es el paso siguiente en el proceso cuando se ha ingresado plenamente en lo fantástico. Constituye una elaboración lectural más elaborada. Media entre dos categorías de suma importancia: lo real y lo irreal.

Tercer estadio: la realidad fantástica es el último escalón para la realización del proceso de lo fantástico; constituye el elemento esencial virtual de lo fantástico. Se encuentra emparentado con todo lo posible, con la anulación de la imposibilidad. Es de carácter abierto y propositivo.

En general el proceso no ocurre en un escalonamiento rígido. La sugerente imagen de una espiral puede darnos un mejor respaldo para explicar un proceso que es abierto y dinámico. Desde el juego armonioso de opuestos (verosímil-inverosímil y real-irreal), se

puede confluir hacia una realidad fantástica total. En un proceso de lectura, no existirá en sí una sola espiral, serán muchas, aquellas necesarias para lograr un permanente efecto de ambigüedad a lo largo del relato.

Lo fantástico, como un proceso ascendente y en espiral, absorbe para sí las posibilidades de la imaginación, sobre los cimientos de un sistema lógico establecido, que remata en una a su vez, propositiva realidad fantástica total.

A pesar de que parece contradictorio, el sistema que se busca a través de una realidad fantástica, se nutre de todos los aspectos de la realidad cotidiana en el sentido más racionalista, a partir de una lógica común, como único instrumento. En la búsqueda de las estratagemas del conocimiento, lo fantástico descubre un universo pleno de realidad.

El propósito de crear el término idea básica es establecer un parámetro más abstracto y afín a muchas causas del conocimiento, en el cual encontramos el germen de lo fantástico. La idea básica permite afirmar que lo fantástico, que por esencia rompe con los asuntos tratados cotidianamente, aun sin romper con esta cotidianidad, se encuentra asociado a la intención pura de la invención, por lo tanto a la idea de generar aquello que aún es desconocido, emparentado con lo imaginable en tanto no es necesario que sea plausible.

La llamada idea básica, además de contribuir a la presencia casi

constante de los relatos fantásticos a través de la historia cultural del hombre, también imprime al proceso de lo fantástico el carácter dinámico y abierto que procrea las situaciones ambiguas. Esta idea básica es el fundamento para que se realice el juego dialéctico entre elementos confrontados, provocando las oscilaciones de carácter permanente en el transcurso del relato.

Al término de esta tesis podemos redondear dos grandes conclusiones como respuesta a las hipótesis que se plantearon en la introducción. Tendremos, por un lado, aquellos argumentos que se inyectan de los elementos extraliterarios proyectados hacia la teoría literaria. Por otro, vemos con mayor claridad qué comprendemos por la teoría literaria de lo fantástico que fue delimitada en este trabajo.

La intervención de los aspectos extraliterarios nos inclina a considerar que lo fantástico se ha presentado bajo distintas expresiones y formas a lo largo de buena parte de la historia cultural del hombre, es decir que ha existido un fundamento básico que se ha depurado conforme transcurre el tiempo, en un proceso diacrónico y sincrónico. Esta premisa permite comprender por qué se realizan interpretaciones teóricas con carácter definitorio, cuando se adentra en un periodo cerrado sin vincularlo a otras etapas de lo fantástico. Diremos que en un seguimiento histórico-cultural de lo fantástico podemos constatar la existencia de una concepción teórica elemental que por esencia es

abierta y cambiante, dada su relación con formas del conocimiento.

El seguimiento cultural que se realizó en un periodo de dos siglos y medio de obra literaria y de elaboración del pensamiento, nos deja concluir que la teoría de lo fantástico se ve muy respaldada por un análisis de esta forma y que gracias a ello pudimos extraer una concepción más general y abstracta de lo que es lo fantástico, lo que no propicia un estudio particular del fenómeno.

En el párrafo anterior comentamos que al realizar un estudio de lo fantástico, en un intervalo estrecho de la producción literaria, nos vemos obligados a concluir precipitadamente sobre el fenómeno investigado. Por el contrario, cuando se realiza un recorrido más amplio queda comprobada la afectación de lo fantástico por las concepciones culturales generales, lo cual se evidencia en muchos elementos como: temas, motivos, discurso literario, indicadores de lo fantástico (indicios y síntomas) y ante todo en el proceso de lo fantástico en sí.

Evidentemente surge la pregunta de que si las categorías literarias resultan autosuficientes para teorizar en torno a un fenómeno de este campo. Nosotros concluimos que existe una gran contribución al soporte de la teoría literaria de lo fantástico, cuando se establece una íntima relación entre este fenómeno y el entorno cultural. Sin que por ello se descarte el uso exclusivo de las categorías literarias para la formulación de teorías de lo fantástico.

Cuando realizamos el estudio diacrónico pudo observarse algo que podemos señalar como fases incipientes aún no solidificadas o establecidas con claridad para la delimitación de una teoría de lo fantástico. Esto no implica que no existe lo fantástico en periodos anteriores al contemporáneo, con un carácter suficientemente elaborado como para hacerlo particular, lo que si nos indica es que este proceso de creación tendia a una larga vida, punto que lo entrelaza a un carácter más profundo y abstracto de la creación literaria, de las concepciones del hombre y la búsqueda de nuevos órdenes. Es decir, un estudio diacrónico nos aclara la necesidad del hombre por establecer una vía que le conduce a los satisfactores más intrincados de la especulación.

Lo fantástico se encuentra en el límite, en el cual se interceptan la lógica común y la alteración del orden a partir del orden mismo. Ello se localiza una constante en los relatos fantásticos por muchas décadas, y nos permite concluir que lo fantástico se encuentra muy relacionado con el discurso abstracto del conocimiento, punto que no resulta común a todo tipo de relato literario. Señalamos esta característica como un elemento distintivo de lo fantástico.

Al adentrarse en el estudio de los relatos contemporáneos, comprendemos el equívoco cometido al intentar elevar un indicio a la categoría de definición, error que no deja de ser válido y útil, pues el acercamiento a los indicios constituye la puerta de

ingreso al ascenso de la verdadera búsqueda de lo fantástico. Esta observación es arrojada por el recorrido diacrónico en la metodología de investigación.

Por su parte, los estudios sincrónicos nos permiten ubicar las distintas tendencias acerca de un fenómeno en un periodo pequeño, en el eje vertical de relaciones, por lo que podemos establecer comparaciones entre los relatos en un intervalo estudiado particularmente. El examen de este eje nos provee de elementos que demuestran la existencia de distintos fantásticos, que en convivencia se establecen en un mismo periodo. Además, se destacan los derroteros en periodos cerrados, de los que deducimos los cambios posteriores en el comportamiento del fenómeno dado.

Sin la conjugación de las aportaciones sincrónicas y diacrónicas, no podemos destacar las singularidades de lo fantástico y conformar de esta manera una teoría literaria. La revisión diacrónica nos permite sustraer las constantes del proceso de lo fantástico, de donde identificamos cada uno de los estadios y relaciones entre sí.

Por su parte, el estudio distendido de lo sincrónico, corrobora los elementos del proceso, a la par de que indica los cambios que sobrevendrán en el periodo subsecuente, ante todo en la duración de los tiempos de convergencia.

La realización de la tesis Teoría literaria de lo fantástico, despertó en la práctica una serie de logros e inquietudes que pueden ser retomados para el desarrollo profesional. Primeramente se propició la oportunidad de emplear diversas fuentes informativas para obtener un extracto organizado del material, se necesitaron muchos meses de trabajo. Debido a la poca experiencia que como estudiante se obtiene a lo largo de la carrera, el ejercicio teórico significa un verdadero esfuerzo que deja la puerta abierta a una serie de enseñanzas.

Organizar material, encontrar los caminos más adecuados para resolver los primeros supuestos teóricos, localizar los conceptos que más pudieran exponer nuestras intenciones y finalmente tratar de sintetizar claramente, constituyó un verdadero trabajo.

El tema que se eligió para realizar la tesis, es de por sí escabroso; el material y el análisis teórico en torno a él no es abundante. Los caminos para abordarlo pueden ser distintos al seleccionado, pero creo, y esto es intuición, que todos estos caminos nos conducen al mismo punto: lo fantástico no puede ser definido porque ello rompería de tajo con su propia naturaleza, el fenómeno debe ser descrito.

Los alcances de la tesis son más rescatables como una vivencia organizada que como una teoría literaria cuyos elementos y fundamentos estén perfectamente delimitados; tal vez sea más

propio decir que se realizó un acercamiento a la teoría literaria.

Una de las primeras dificultades al iniciar una tesis de teoría literaria es encontrar el método cuyas propiedades nos encaucen hacia la sistematización, vitalizando el análisis, la síntesis, los aspectos comparativos, deducciones, inferencias, conclusiones, supuestos, hipótesis, etc.; todos ellos con un cometido el buscar cierto rasgo de rigurosidad científica. Pero qué virtud de la ciencia? Qué método nos conduce al verdadero sentido de una ciencia literaria? Probablemente dilucidar esto fue el punto más discutible y aún lo sea.

El uso de categorías y elementos de origen literario para estudiar un fenómeno de lo literario se convirtió en el primer aspecto a deslindar. Los instrumentos para adentrarse en el análisis, la disyuntiva en el uso del referente extraliterario y finalmente el uso de los relatos constituyen otro punto interesante del estudio.

Ciertamente todo este ajetreo nos dejó conceptos muy inmiscuidos con lo fantástico y que pueden establecerse como imprescindibles para la comprensión de éste. Síntomas, indicios y metáforas son las variables más delimitadas de la teoría literaria de lo fantástico. El proceso y la idea básica, ambos elementos muy abstractos, proveen al ejercicio de la teoría de un punto de partida interesante: el acercamiento intuitivo al estudio científico de los problemas literarios.

Diremos, pues, que el primer acceso a nuestra tesis lo comprendió la compenetración intuitiva con el material (los relatos) a partir de ahí, y realizando, posteriormente la ubicación del campo y método específicos para resolver el problema, por lo que se pudo concluir la existencia de un fantástico tradicional frente a uno contemporáneo, las variables del proceso, el proceso en sí y la idea básica, todos entendidos como las nociones de la teoría literaria de lo fantástico que se presentó.

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA CITADA

ALZKARI, JAIME. En busca del Unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid: Gredos, 1983.

BAUMER, FRANKLIN. El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas, 1600-1950. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

BAYER, MARCEL. De Baudelaire al surrealismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

BEGUIN, ALBERT. Creación y destino. Ensayos de Crítica literaria. T.1. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BELEVAN, HARRY. Teoría de lo fantástico. Barcelona: Anagrama, 1973.

BERMUDEZ, MARIA ELVIRA. Cuentos fantásticos mexicanos. (Antología). México: Universidad Autónoma de Chapingo, 1986.

BIOY CASARES, A. "La invención de Bioy Casares" (entrevista), en Quimera, n. 50, 1986, s.f., p. 18-21.

BAYER, RAYMOND. Historia de la estética, México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

BORGES, JORGE LUIS, et al. Antología de la literatura Fantástica. Barcelona: Editora y distribuidora hispano-americana, 1981.

BORGES, JORGE LUIS. Manual de zoología fantástica, México: Fondo de Cultura Económica, 1980 (Breviarios, 125).

_____ "La escritura y el sueño", en La Gaceta del Fondo de cultura económica, n. 175, 1985, p. 2-3.

_____ El libro de arena. México: Alianza Editorial Mexicana, 1984.

_____ Ficciones. Madrid: Alianza EMECE, 1986.

_____ El informe de Brodie. Madrid: Alianza EMECE, 1980.

_____ El Aleph. México: Alianza EMECE, 1981.

_____ Nueva antología personal. México: siglo XXI, 1983.

BORGES, JORGE LUIS Y ADOLFO BIOY CASARES. Cuentos breves y extraordinarios. (Antología). Buenos Aires: losada, 1973.

BOTTON BURLA, FLORA. Los juegos fantásticos. México: UNAM, 1983.

CAILLOIS, ROGER. Imágenes, imágenes... ensayos sobre la función de los poderes de la imaginación. Buenos Aires: sudamericana, 1970.

CAMUS, ALBERT. El mito de sísife. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

CANETTI, ELIAS. El otro proceso de Kafka. Barcelona: Muchnik Editores, 1981.

CARPENTIER, ALEJO. "Lo barroco y lo real maravilloso", en La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos. México: Alianza Editorial, 1980.

CASSIRER, ERNST. El problema del conocimiento. T.IV. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

CORTAZAR, JULIO. Reunión y otros cuentos. México: Seix Barral, 1984 (Origen).

Alguien que anda por ahí. Barcelona: Bruquera, 1981.

Bestiario. México: Nueva Imagen, 1982. —

La vuelta al día en ochenta mundos. T.I. México: siglo XXI, 1986.

"Paseo por el cuento", en Antología de textos y teoría del arte. México: UNAM, 1978, p. 30-34.

ECO, UMBERTO. "Lo irracional ayer y hoy", en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. México, n. 204, dic. de 1987, p. 6-10.

FERNANDEZ, GUILLERMO. Cuento italiano del siglo XX (Antología). México: UNAM-Premia, 1987.

FERRE, ROSARIO. "Felisberto Hernández: la vanguardia de un hombre solo", en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, n. 185, mayo de 1986, p. 17-22.

GARCIA PONCE, JUAN. Apariciones. Antología de ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

GARRIDO, CARLOS. "El nacimiento de la novela gótica", en Quimera, n. 18, abril de 1982, p. 33-39.

GUTIERREZ GIRARDOT, RAFAEL. "América, sin realismos mágicos", en Quimera, no. 47/48, s.f., p. 91-99.

GONZALEZ, CESAR. Función de la teoría en los estudios literarios. México: UNAM, 1982.

HAHN, OSCAR. El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. México: Premia, 1978.

HELLER, AGNES. "Los movimientos culturales como vehículo de cambio", en La Jornada de los Libros, 29 de abril de 1989, p. 6-8.

HOFFMANN, E.T.A. Cuentos. México: Porrúa, 1981, ("Sepan cuantos..", 156).

JANKELEVITCH, VLADIMIR. "Ultimidad y misterio", en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, n. 204, dic. de 1987, p. 28-30.

JAMES, HENRY. Otra vuelta de tuerca. Barcelona: Bruguera, 1983.

KAFKA, FRANZ. El castillo. México: Premia, 1982.

_____ El fogonero y otros cuentos. México: Nuevomar, 1983.

_____ El proceso. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

_____ La metamorfosis y otros cuentos. México: Nuevomar, 1979.

KUNDERA, MILAN. El arte de la novela. México: Vuelta, 1988.

_____ "La risa de Franz Kafka", en El Buscón. ns. 11/12, 1984, p. 7-21.

LOVECRAFT, H.P. Relatos de los mitos de Cthulhu. Barcelona: Bruguera, 1981.

LLOPIS, RAFAEL. Historia natural de los cuentos de miedo. Madrid: Júcar, 1974.

MENDEZ ACOSTA, MARIO. "Borges y el infinito", en Sección cultural de Excelsior, (sin datos).

MICHELI, MARIO de. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

O'CONNOR, D.J. Historia crítica de la filosofía occidental. Barcelona: Paidós, 1983.

PERUS, FRANCOISE. "Algunas consideraciones histórico-teóricas para el estudio del cuento", en Plural, n. 189, junio de 1987, p. 37-42.

PICHON RIVERE, MARCELO. "Bioy Casares: la invención y la trama", en La Jornada de los Libros, n. 1389, julio de 1988, p. 18.

POE, EDGAR ALLAN. "Filosofía de la composición", en Ensayos y críticas. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

Narraciones Extraordinarias. El cuervo. México: Editores Mexicanos Unidos, 1983.

Eureka. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

PROPP, VLADIMIR. Morfología del cuento. México: Colofón, 1986.

QUIROGA, HORACIO. Cuentos. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986.

Cuentos de amor, de locura y de muerte. México: Editores Mexicanos Unidos, 1983.

RAYMOND, MARGEL. De Baudelaire al Surrealismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

RODRIGUEZ MONEGAL, EMIR. "Borges: ficcionario", en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, n. 165, septiembre de 1984, p. 9-12.

SABAS, MARTIN. "Los relatos de Cortázar: claves del drama contemporáneo", en Mundo, n. 3, verano de 1987, p. 95-106.

SORIANO, OSVALDO. "Julio Cortázar: un escritor, un país, un desencuentro", en Plural, XIII-VIII, n. 152, mayo de 1984, p. 37-42.

STEVENSON, ROBERT LOUIS. Dr. Jekyll y Mr. Hyde y otros cuentos. México: Origen, 1983.

TODOROV, TZVETAN. Teoría de los formalistas rusos. (Antología). México: siglo XXI, 1980.

"El análisis estructural en la literatura. Los cuentos de Henry James", en Introducción al estructuralismo. Madrid: Alianza Editorial, 1973, p. 120-175.

Introducción a la literatura fantástica. México: PRECIA
EDICIONES, 1981.

TORRE, GUILLERMO de. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid: Guadarrama, 1974.

UNAMUNO, MIGUEL de. San Manuel bueno mártir. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

VARIOS. El cuento. T. XIV, a. XXI, n. 94, sep-oct, 1985.

VARIOS. El cuento. T. XVI, a. XXIII, n. 102, abril-junio, 1987.

VARIOS. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Madrid: Fundamentos, 1986.

WILDE, OSCAR. El retrato de Dorian Gray. El Crimen de Lord Arthur Laville y otros cuentos. México: Porrúa, 1986, ("Sepan cuantos...", 133).

ZIOLKOESKI, THEODORE. Imágenes desencantadas (una iconología literaria). Madrid: Taurus, 1980.

BIBLIOGRAFIA ANEXA

- BARTHES, ROLAND, et al. Análisis estructural del relato. México: Premia, 1982.
- CALLAN, RICHARD F. "Asturias: el interior oscuro reflejado en El espejo de Lida Sal", en El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid: Castalia, 1973, p. 110-126.
- ELIADE, MIRCEA. Mitos y realidad. Madrid: Guadarrama, 1973.
- LEM, STANISLAW. "Meteoritos, declaraciones inoxidables de Stanislaw Lem", en Quimera, n. 50, s.f. p. 19-21.
- MINC SCHATZKY, ROSE. Lo fantástico y lo real: Juan Rulfo, Guadalupe Dueñas. New Branswick, New Jersey: Rutgers University, 1976, (Tesis doctoral).
- MENDEZ, FRANCISCO. Cuentos de Joyabai. Guatemala: Tipografía Nacional, 1984, (Serie Miguel Angel Asturias, 4).
- ORTEGA, JULIO et al. "Magia y literatura", en Quimera, n. 18, abril de 1982, p. 33-39.
- OTHEGUY, HORACIO. "Quiroga: cuerpo y palabra", en Quimera, n. 12, octubre de 1981, p. 22-26.
- PAZ, OCTAVIO. "El romanticismo y la poesía contemporánea", en Vuelta, a. XI, n. 127, junio e 1987, p. 20-27.
- PEREA, HECTOR. Cuento español del siglo xx. Antología. México: UNAM-Premia, 1987.
- RAMIREZ, SERGIO (Pról.). Antología del cuento centroamericano. San José, Costa Rica: EDUCA, 1984.
- RUITEMBEEK, HENDRIK. Psicoanálisis y literatura. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- RULFO, JUAN. Pedro Páramo. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, (Popular, 58).