



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Escuela Nacional de Estudios Profesionales
"Aragón"**

Comunicación y Periodismo

**Para comprender a Lovecraft. El análisis hermenéutico
como opción de una mejor comunicación estética.**

T E S I S Q U E P R E S E N T A:

Espinosa Ramírez Lizandra de Jesús

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE: LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**

Asesor: *Lic. Goovinda Penélope Juárez Rodríguez*

Agosto 2004

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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 esta 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.

Dedicatoria

A los seres que más amo y me han apoyado siempre, mi familia: mi pa José Luis, mi ma Lilia, mi hermanillo José Luis y Augusto.



A los dos profesores que trabajaron conmigo sin ningún interés y con todas las ganas del mundo: Edgar Lara y Goovinda Juárez.

Índice

INTRODUCCIÓN	4
Capítulo 1. COMUNICACIÓN, EL CUENTO DE LA ESTÉTICA	
1.1 El proceso comunicativo	9
1.2 La comunicación estética	23
1.3 El cuento, parte de la comunicación.	36
Capítulo 2. LA FANTÁSTICA LITERATURA DE LOVECRAFT	
2.1 La ficción de la literatura fantástica	44
2.2 Lovecraft, vida y obra	66
Capítulo 3. HERMENÉUTICA, DE LA INTERPRETACIÓN A LA LOCURA	
3.1 Del sentido a la interpretación	81
3.2 Hermenéutica, tradición y estética	92
3.3 En las montañas de la Locura.	106
CONCLUSIONES	126
FUENTES DE INFORMACIÓN	131

Falta página

N° 4

La literatura, como forma de la comunicación humana, ha sufrido la incomprensión a través del tiempo, la interpretación de las obras literarias en distintas épocas y perspectivas de belleza dio como resultado tendencias que se convirtieron en movimientos o fenómenos sociales. Pero, tales fenómenos e interpretaciones poseían un velo del mensaje que el autor de la obra trato de comunicar a su lector, así cada tiempo y generación gustan de apreciar un haz del prisma de comprensiones que ofrece una obra literaria.

Aunque nuestro medio está “llenito” de revistas de toda categoría y en todas las líneas temáticas imaginables para un sin fin de lectores; todo ese cúmulo de letras carece de algo que un buen libro tiene a granel, el ofrecimiento estético de la concepciones de un autor , plasmado en letras de la manera más estética que un espíritu inspirado puede contener y comunicar.

Sí, un texto literario estrecha una comunicación diferente a cualquiera, con quien se aventure a sus páginas. Aunque no se tenga un interlocutor de frente, los libros ingresan al oído interno de cada lector y nos narra sensiblemente un suceso real o imaginado, entablando contigo una comunicación estética.

Esta llamada “comunicación estética” no es miel sobre hojuelas, ya que, al alterar el medio del mensaje y suplantar al emisor por el texto como base de sus contenidos, se dificulta la completa asimilación de lo que se quiso decir. El ejercicio de la lectura se enfrenta a las llamadas “indeterminaciones” impidiendo realizar aquello que se hace automáticamente al paso del discurso, el explicar, comprender e interpretar.

A mi juicio este proceso comunicativo necesitaba de algo que le ayudara a equilibrar la falta y cambio de algunos componentes, así como cumpliera con el círculo comunicativo hasta la fase de interpretación, además de refigurar la significación del receptor; pero que también auxilie al lector de manera concreta

para que esta forma comunicativa sea eficaz. Se comprende el verdadero significado del texto, el sentido y motivo que le dio origen en la mente del autor; para soslayar la duda de una *retroalimentación* muy a la forma literaria entre el texto y su emisor.

Mi opción primordial fue ayudar a este proceso con la tendencia filosófica de la Hermenéutica, quien ofrece la capacidad de valorar el contexto de la obra y su autor con respecto al contexto histórico, así como la apreciación de forma estética del estilo y sentido del texto; procurando así, tras el ejercicio de la lectura, un análisis y reflexión, una satisfactoria comprensión y asimilación. Por tanto una comunicación estética dentro del círculo de la literatura.

Sin embargo, durante el lapso de estas deducciones leí en la Revista de revistas, dedicando su número 4456 al Arte Fantástico; que durante un tiempo estas obras maestras del género literario de la fantasía, la extrañeza y lo maravilloso; tanto a nivel literal, pictórico, escultórico habían decaído en cuanto su valor y apreciación; algunos por la falta de comprensión en sus textos al volver real los miedos y horrores que fracturan la supuesta realidad, otros tantos por ser comparados con el “chacharismo literario”, y algunos más envueltos en las reglas de algunos movimientos sociales como: el dark o el pulp, por mencionar algunos.

Dada esta observación, establecí este hecho como un fenómeno social de incumbencia en mi rama Comunicativa de investigación en Ciencia Sociales, así como un muy fuerte interés personal y simpatía que siento hacia este género literario.

Como consecuencia directa, me adentre en un curso sobre *El Nacimiento del Cuento Fantástico*, de donde extraje la mayoría de la información para el Capítulo II de esta investigación, así como el reto principal: el hacer funcional el proceso comunicativo estético auxiliado por la hermenéutica, aplicándolo al

terreno más difícil del comprender dentro de las ramas de la literatura, el cuento fantástico.

Para tal reto, tome como conejillo de indias a la obra, *En las montañas de la locura*, del escritor de fantasía y horror Howard Phillip Lovecraft. ¿Por qué? Sencillo, es uno de los literatos con referencias poco agradables a su obra, además de poco comprendido.

Tras fusionar el ámbito literario y comunicativo en una sola propuesta, elegí al representante de la hermenéutica que combinara el concepto histórico y la esteticidad de la recepción de un mensaje en su teoría; en este caso la puerta a la reflexión partió de Hans George Gadamer y Paul Ricoeur, quienes a lo largo de este trabajo hacen comprensibles todas la dudas que nublan nuestro objetivo principal: demostrar que la littera y el espíritu son comunicables a través de las palabras.

Este mar de palabras, suma un complejo proceso comunicativo como que a continuación se presentará. Si bien, la comunicación, el cuento y las letras nacieron al pie de las fogatas de los antiguos cazadores, por qué negar la relevancia e importancia de comprender esa historia escrita.

Sin más palabras huecas que agregar; les invito a aventurarse en un trabajo de investigación que adquirió la forma de un cuento fantástico mientras se realizaba, por los descubrimientos y aportaciones que puede ofrecer, pero que respeta profundamente las raíces del problema comunicativo que analiza.

No sabemos en dónde empieza el mal, si en las palabras o las cosas, pero cuando las palabras se corrompen y los significados se vuelven inciertos, el sentido de nuestros actos y de nuestras obras también es inseguro. Las cosas se apoyan en los nombres y viceversa.

Octavio Paz

I. Comunicación, el cuento de la estética.

El Proceso Comunicativo

La escritura, consecuencia directa del habla, no se reduce a un chico que lee cien palabras por minuto o un lector del metro, sino a un significado oculto detrás de líneas escritas que describen la realidad de quien las plasma, de aquel que posee la capacidad de mirar a su entorno, al pasado, a sí mismo y comprende el por qué del proceder de éste. Develar los contenidos, visiones y expresiones de un hombre como autor no es sencillo, ni se vislumbra con perspicacia a la primera leída; pues en ocasiones, el modo en que se desenvuelve lo que llamamos comunicación, se torna intrincado, letrado y en ocasiones muy introspectivo, obligando a quien desea desentrañarla a definirla como una aventura.

Esta cotidiana aventura que se convierte en toda una experiencia y encuentro con las letras, conlleva un proceso sencillamente complicado, nació de entre los hombres, el desarrollo de éstos depende de ella, son simplemente uno, hombre y comunicación van de la mano por el tiempo. Tal vez todo comenzó con miradas, gritos, después con algunos sonidos y llegaron a los signos, pinturas, esculturas, idiomas; y finalmente mezclaron todos perfeccionándolos y expandiéndolos cada vez más hasta comprenderse; esto a grandes rasgos tornea a una palabra clave, **comunicación**.

Definirla retomaría la versión de muchas personas como un modelo interactuante dónde emisor y receptor intercambian reiterativamente sus papeles realizando un juego de palabras cargadas de información; sin embargo, en la realidad este significado antecede a la percepción de mundos y versiones que chocan, de ideas que nacen con la interacción de un ser con su entorno así como de él mismo.

“La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla”¹.

La antesala de la comunicación se aventura en el hombre mismo y su entorno. Todo lo que nos rodea nos comunica algo, colores, sensaciones, objetos a lo que atribuimos características y adjudicamos valores. Nuestros sentidos son el principio de la interiorización del mundo.

Dentro de nosotros formamos una idea de lo que estamos percibiendo; exploramos poniéndonos en contacto con nuestro mundo-objeto para describirlo y posteriormente significarlo, añadiéndole cargos de belleza, sacridad o misticismo que pueden coincidir o no con los de los demás al comunicarnos.

“Conocer el mundo es explicar y conformar la configuración, la trayectoria de la cual formamos parte, es una forma intensa de conocernos a nosotros mismo conociendo al exterior, en este punto integramos el conocimiento del mundo, creando formas”².

Formas comprensibles que permiten al ser mismo comunicarse al interior. El mundo exterior en el interior suele tener un nombre: lenguaje. La clave de la interrelación del hombre con su medio y los demás hombres debe contener en sí la expresividad psíquica y cósmica que le otorga a su mundo en su interior y la debe completar con las expresiones que comuniquen un sentido o un mensaje, creando una dimensión simbólica de su pensamiento.

Así, “el lenguaje es el gran mediador entre lo interno y lo externo, entre nosotros y los otros, es la base misma de la comunicación”³. Es el modo en que expresamos lo percibido del mundo, la forma como concretamos una acción o un objeto en palabras, para después convertirse al exterior en significados, mismos que podemos dar a conocer a los demás.

¹ Paz, Octavio. *El arco y la Lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 3ra. Ed., pp. 58

² Galindo Cáceres Luis Jesús. *Sabor a ti. Metodología cualitativa en investigación social*. México, U. V., 1997, pp. 44

³ *Ibid* pp. 62

Tomar al lenguaje como una clave, no sólo guía a transformar el pensamiento en palabras, cada letra y sílaba es envuelta en una carga significativa que involucra la historia cósmica, el conocimiento adquirido de generación en generación y los pensamientos psíquicos del hombre, convirtiéndolo en el instrumento esencial de la comunicación y le permite tener memoria propia y modificaciones con el tiempo, aunque le añade la desventaja de la sobre significación. Por ello, se menciona que el lenguaje posee las características de referencialidad, metalingüística, apelativas, entre otras.

El lenguaje aún siendo la forma comunicativa del hombre y su interior, tiene muchas formas de expresión, como el lenguaje pictórico, mímico, escrito, kinésico, o hasta los denominados universales como el cinematográfico. En nuestra cotidiana aventura comunicativa, el lenguaje explota sus características y formas de expresión creando una mente colectiva para llamar silla a un objeto del entorno y coincidamos con tal idea o definición de ella, aunque no de la misma silla para cada ser, pues cada quien imagina o preforma su visión del objeto, pero en su esencia son la misma referencia.

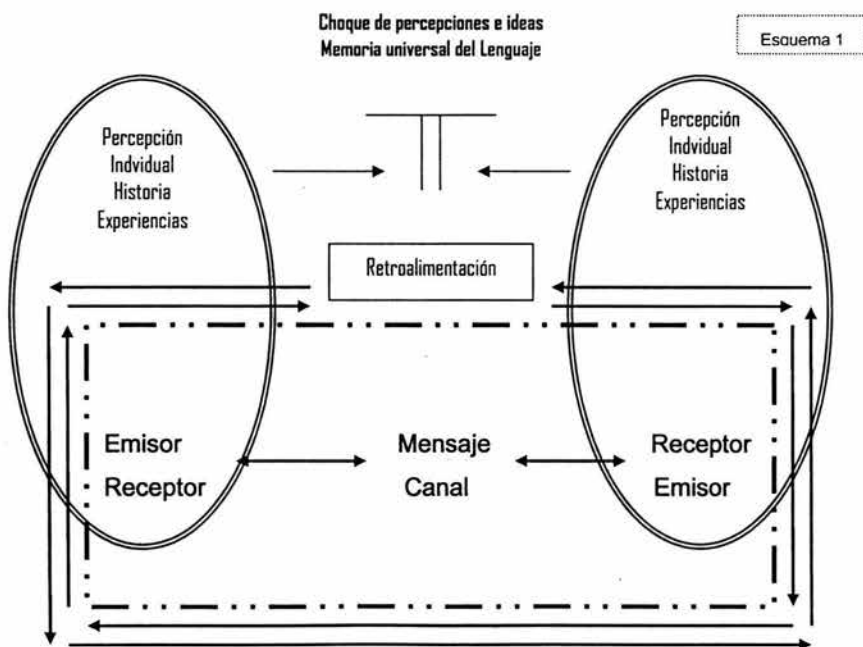
Así, la comunicación siempre tendrá un propósito inicial: el comunicar ideas, circunstancias, épocas, costumbres, ambientes, emociones, tantas cosas que un hombre percibe desde una perspectiva única y diferente a los demás. El transmitir a otra persona lo que recrea nuestra realidad, ha moldeado de alguna forma el mundo en que nos desenvolvemos; la política, las guerras, las artes, la moda, el hombre por él mismo, todo ha nacido de la comunicación que los seres humanos han expresado en múltiples modos y lenguajes.

Esta comunicación, al igual que todo tiene una naturaleza y por lo tanto un proceso. El proceso de la comunicación es en parte simple, pero aplicado a las diversas tareas humanas sufre modificaciones, cambia algunas de sus partes o no suele completar otras, convirtiendo la labor de comprenderlo en una aventura. Pues como hemos mencionado, la comprensión del entorno y las

diversas acepciones para el significado de la palabra adecuada que describa, variará de acuerdo al individuo, su época, su estado de ánimo e inclusive su música favorita.

Todas esas ideas que involucran al individuo pensante sometiéndolo a una intracomunicación, en algún momento cuando se encuentre frente a otro hombre y desee exteriorizarlas, el denominado proceso comunicativo habrá comenzado. Sus partes son vistas como elementos, pero no olvidemos que cada uno de ellos posee su carga mítica, psíquica y lingüística en cada palabra que articule.

Inicialmente, el proceso comunicativo está compuesto de cuatro elementos principales: emisor, receptor, mensaje y canal; todos ellos interactúan de manera que existe quien hable significando algo para que otro lo comprenda, inviertan los papeles, se interrelacionen entre sí y surja la comunicación. Este pequeño ir y venir se puede representar en el siguiente esquema 1.



Este flujo de interiores exteriorizados no se plantean y ejecutan de manera plana y rigurosa como en un esquema; cada uno de estos elementos están cargados de sensaciones, percepciones, sentimientos y simbolizaciones individuales. Por lo que un proceso comunicativo no puede ser tan tieso, como lo muestra el esquema; este juego de la comunicación está invadido de la esencia del emisor y receptor que chocan sus realidades en un plano universal convirtiéndolo en memoria colectiva de ambos.

En este proceso comunicativo, la relación que existe entre sus partes, rebasa a la propia retroalimentación llevando a la comunicación a un grado de sublimidad; sin embargo, cada uno de sus componentes poseen la misma importancia que el otro, aunque no siempre se enmarquen al pie de la letra en un concepto. Conozcamos un poco más de cada uno de ellos.

El emisor; es uno de los personajes importantes en este proceso, de él nace lo que se va a decir o la comunicación como tal, elaborará mensajes cargados de su interioridad que llegarán al receptor. “El emisor o cifrador, hablante o escritor, elabora interiormente, guiado por un propósito, el mensaje que comunicará. Todo emisor al hablar o escribir piensa sus ideas con el fin de darlas a conocer, al proponerse explicarlas”⁴.

El elaborador de mensajes o emisor no es nadie más que el iniciador de la comunicación, él piensa, expresa y da pie a la fluidez del que el proceso comunicativo; puede hablar, o tal vez escribir una protesta, un libro, o pintar; creando un significado o apreciación interna-externa de la realidad, prácticamente lanzando una carnada que atraiga a quien emita una respuesta. Podría creerse que tienta a la respuesta, pues no todos coincidimos en la mismas percepciones de nuestro entorno, aunque exista la coincidencia por el mismo plano del pensar y expresividad del lenguaje.

⁴ Méndez Torres, Ignacio. *El lenguaje oral y escrito de la comunicación*. México, Limusa, 1994, pp. 38

Este flujo comunicativo también necesita de quién muerda el anzuelo del emisor, quien reciba aquello que se ha dicho, escrito o pintado, aquello que creó el primer eslabón, ese alguien es el receptor o destinatario. “Es el otro personaje de la comunicación, que capta el mensaje oído en la audición o leído en la lectura”⁵. Este receptor es quien redondea el proceso comunicativo, realizará la contraparte del emisor; sin esta otra ficha del ajedrez no existiría comunicación. El destinatario tiene la tarea de responder a lo dicho por el emisor, debe comprender lo captado, esto le dará un toque de dinamismo a la comunicación.

Hablar de emisor y receptor como formas dinámicas del proceso comunicativo atrae otra pregunta: ¿Qué es aquello que los hace dinámicos?

La respuesta práctica es el mensaje, el choque de ideas así como enfoques y la interacción. Aquello que va cargado de pensamientos, deseos, ideas o todo lo que el emisor quiso expresar en el momento de formularlo. El mensaje viaja de emisor a receptor siendo el motivo de la comunicación que se entabla en ese momento entre ellos, el percibir y llevar más allá del ser lo concebido de su entorno, al exterior propicia más que un encuentro de realidades.

El mensaje se da a conocer mediante el lenguaje, hace de éste su instrumento de expresión; al hablar y emitir palabras utilizamos un lenguaje fónico, si nos comunicamos a señas sería mímico, en el caso de los pintores o dibujantes es un lenguaje pictórico; sin importar por cual optemos siempre existirá un mensaje expresado y gracias a la memoria colectiva “comprendido”.

El mensaje no puede viajar libremente, siempre debe ser enviado por un canal y cifrado de acuerdo a un código, además de emitirse en un lenguaje que ambos personajes comunicativos conozcan, dentro de un entorno social que les envuelva.

⁵ Méndez Torres, Ignacio. *Op. Cit.* pp. 39

“El canal es ese medio físico-ambiental que hace posible la transmisión del mensaje”⁶, sin un medio la comunicación no sería eficaz; según el medio por el que se envíe el mensaje dará pie a una buena comprensión de éste, aunque siempre exista la suposición de que el otro comprende perfectamente lo mismo que le expresó, o lo sobresignificara. Por ejemplo, al hablar, el medio por el que viaja el mensaje es el aire, cuando se comunica con muchas personas a distancia podría ser las ondas que lleguen a un aparato receptor o el teléfono en transformaciones analógicas o digitales, en la actualidad paradójicamente podría decirse que existen tantas maneras de canalizar un mensaje como mensajes que enviar.

Codificar y decodificar un mensaje parte de la percepción de éste; cuando el receptor recibe el mensaje lo percibe y comienza a decodificarlo, a tratar de encontrar aquello que el emisor dijo con su significado, aunque no neto; el núcleo del mensaje; para realizar una interpretación de la expresión, reordenarlo con los parámetros que nuestro interior ha establecido con la memoria colectiva del lenguaje al recibir el mensaje, y posteriormente comprenderlo.

“Además, cada persona puede percibir de una manera distinta la misma situación y la misma comunicación y ello en razón del hecho de que la decodificación comporta siempre un proceso de selección, organización e interpretación de las señales proporcionadas”⁷. Esto implica que el receptor puede estar distraído, poco sensible o no categorizar toda la información, lo que le resta méritos al mensaje.

Hablar de un proceso comunicativo como el que hemos descrito reclama a la razón la falta de intercambio de percepciones, de choque de realidades, ya que un proceso va y viene en varias ocasiones manteniendo patrones parecidos.

⁶ Ricci Bitti, Pio. et. Al. *La comunicación como proceso social*. México, Grijalbo, 1990, pp. 41

⁷ *Ibid.* pp. 38,39

En efecto, falta un paso más que dar en el esquema de la comunicación, y ese se denomina retroalimentación. Alimentar es dar alimento, en este caso es dar mensajes, y una comunicación dinámica no lo está sin la retroalimentación o mejor conocida como feed back. “La retroalimentación es la respuesta al mensaje”⁸.

Un emisor emite el mensaje y el receptor lo recibe, cuando el receptor emite una respuesta los papeles se intercambian y se comienza el verdadero proceso comunicativo, el diálogo modifica constantemente los papeles entre emisor y receptor, al igual que sus ideas y los encuentros de sus realidades, hasta que éstos no tengan más que comunicarse, pero mientras se entabló esa comunicación se retroalimentaron. Ambos hombres refiguraron las percepciones de su entorno en el intercambio de interiores. Como ya lo mencionamos, la belleza y artísticidad de expresión de un comunicador suele, en ocasiones, llevar a la retroalimentación a un nivel que la saca del recuadro del esquema.

La comunicación no siempre es miel sobre hojuelas, este proceso suele ser excelente cuando se entabla de manera interpersonal, o sea, se comunica uno o varios emisor y receptor frente a frente, observan movimientos corporales, su ambiente, sus distracciones, e incluso sus reacciones; esto permite que el proceso sea óptimo muy a pesar de las interferencias o ruidos.

Ejemplifiquemos y ampliemos lo antes mencionado, al sumergirse los comunicantes en un mismo entorno y crear coincidencias en los mensajes, intercambiarán patrones psíquicos que modifican su pensamiento y percepción, cotidianamente el hombre realiza estos cambios, comprendiendo a su modo la comunicación que entabla y refigurando sus conceptos de realidad, el feed back en la comunicación interpersonal es excelente, pues libra el sobreentendimiento

⁸ Méndez Torres, Ignacio. *Op. Cit.* pp. 45

interactuando con su interlocutor, llegando a un grado de comunicación satisfactorio.

Pero, cuando se tienen un emisor y muchos receptores que no pueden realizar un feed back con su interlocutor, entonces la comunicación se atrofia en cierto grado, convirtiéndose sólo en información, como en los medios masivos (prensa, radio, televisión, cine); nadie podrá levantarse del sillón y decirle al televisor que su líder de opinión no tiene la razón de algún juicio que emitió, no intercambiará puntos de vista dejando a un lado un paso del proceso comunicativo, la retroalimentación, convirtiéndose en información.

En un caso particular, otro vuelco a la aventura comunicativa es el dado en los libros. Si bien el habla y la significación del lenguaje expresan de cierta manera la interioridad de la percepción del entorno de un ser; llevando lo sagrado, mítico y mental de él al exterior, eso tan puro se refigura al entablar una comunicación. Para levantar el velo de su interior y comprender lo exterior nuevamente, este el proceso de comunicación se debe someter a una fase más de transformaciones.

Esa transformación se crea cuando lo expresado se filtra en otras formas tangibles o físicas; esto sería el paso de la percepción interior del habla a las letras, brincarse la retroalimentación y el choque de realidades en una comunicación interlingual, para establecer una visión interior del individuo y su percepción de la realidad, tanto original como única en un texto. Así se presenta a la escritura como la manifestación íntegra del habla y del lenguaje, pero como una transformación del proceso comunicativo.

Por tanto, los libros establecen cierta comunicación con sus lectores, pero esa comunicación no es homogénea para cada receptor, muy a pesar de ser un mismo mensaje; y en algunos casos la manera de expresarse de los comunicadores puede tener un código o forma de visión y expresión que dificulte

la comprensión de éste, pues no todos tenemos la misma concepción de la realidad, pero sí similitudes de una realidad en nuestra conciencia colectiva.

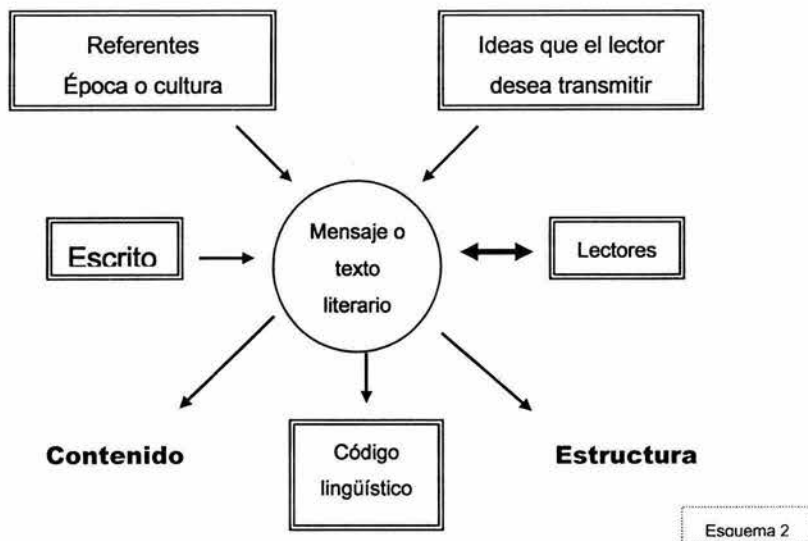
En el caso específico de la literatura, los libros son escritos por una persona, el autor o emisor, y se dirigen a quien quiera sumergirse en ellos, sin restricciones; llegan a miles de lectores o receptores, pero cada uno los lee en un mundo personal y desde su propia perspectiva los interpreta; pues cuando el lector desea establecer un feed back con su interlocutor, no es posible realizarlo; dado a que el escritor no está presente sólo sus ideas, su mundo interno exteriorizado.

Y sucede como lo expresado por E.T.A. Hoffmann, "Quizás crearás, lector, que no hay nada tan maravilloso y fantástico como la vida real, y que el poeta se limita a recoger un pálido brillo de ella, como en un espejo sin pulir".⁹ Los libros son recopiladores del pensamiento, son maestros que te guían sobre la exterioridad del interior de otro, nos muestran y comentan una idea, dan su punto de vista o la percepción e interpretación de la realidad plasmada por quien las ideó; y al levantar el rostro el receptor o lector no tiene a quien replicar o cuestionar como en el proceso comunicativo cara a cara, se le inhabilita al receptor-lector para confrontar realidades con un ser humano, pero las letras plasmadas ofrecen esa opción.

El auxilio de la escritura ante la carencia de una linealidad del discurso en el habla y la dificultad para completar satisfactoriamente el proceso comunicativo, así como todo lo que conlleva, obliga a modificar el esquema de un modelo de comunicación, pues en este caso el mensaje o libro portará mayor valor al poseer la percepción del escritor, y será con él con quien el lector sostendrá su encuentro de realidades.

⁹ Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus. El hombre de arena y otros cuentos. México, Siruela, 1990, pp. 73

Tal vez las épocas, ideas, ambientes, cambios ideológicos y la misma forma de ver la realidad sean parte de distintos contextos, lleven a la comunicación a un modelo que permita flexibilizarlo y aplicarlo. Representado en el siguiente esquema:

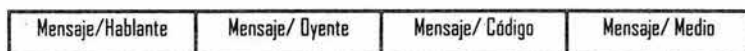


En este nuevo planteamiento de una comunicación entablada entre el escritor, texto y lector, debemos aclarar que llevar al habla a la escritura introduce otros aspectos en nuestro proceso comunicativo: la artísticidad, la apreciación plástica de la belleza del interior al exterior, y las diferencias temporales del contexto social de autor y lector, harán variar al encuadrado proceso comunicativo que conocemos.

La diferencia entre el esquema 1 y 2, o dichos procesos comunicativos, radica en el mensaje; porque este llevará a cuentas los resultados del choque de realidades, épocas y contextos socioculturales, del emisor y receptor.

Puesto que la comunicación se vuelve sencillamente complicada, “debemos estar seguros de que comprendemos lo que el libro nos dice: sólo entonces podremos decir si estamos de acuerdo o no con su autor”¹⁰. Comprender otra perspectiva, apreciar una opción más de la realidad, interpretar un mensaje escrito que difícilmente se adhiera a mi contexto, no me ofrecerá armas para entablar un proceso comunicativo satisfactorio.

Al sufrir el habla varias deformaciones, reinterpretaciones y transformaciones para ser plasmado, el proceso comunicativo obviamente cambia por completo alterando la relación emisor-receptor y la refiguración del entorno por el lector, dando como resultado que la escritura modifique también los componentes de su proceso de comunicación, al igual que su interacción con el lector, mensaje y autor; de este modo Paul Ricoeur organiza el movimiento comunicativo con el texto en el siguiente orden y bajo este esquema:



Esquema 3

Tal organización obedece al cambio de naturaleza del medio, el discurso o habla, ya no es la voz humana sino se transgrede a un portador externo como el papel, que sustituye la expresión vocal.

“El cambio más obvio ocurre al pasar del habla a la escritura, tiene que ver con el mensaje y su medio o canal. Dicho cambio concierne sólo a esta relación, pero con más cuidado la primera alteración irradia en todas direcciones por lo que la labor será remitir el cambio central a sus diversos efectos periféricos”¹¹

¹⁰ Adler Mortimer. *¿Cómo leer un libro?* México, IPN, 1985, pp. 49

¹¹ Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI, 1995, pp. 39

Esos efectos se relacionan con el tiempo, cuando un discurso es emitido se efectúa y emite en un instante del presente; pero si no es capturado en la escritura se perderá su significado con mayor intensidad que si es presa del alfabeto, para ser preservada; es decir, las palabras se las lleva el viento. Sin embargo, el precio de esta posteridad se refleja en la falta de apreciación en la esencia que el autor plasmó en su texto, y más aún si la obra fue transcrita o escrita por un observador recopilador cercano al escritor, el mejor ejemplo, la Biblia.

La escritura puede rescatar el discurso o el pensamiento interno exteriorizado y plasmado por un autor, sin haber realizado el proceso del habla como tal, pues dialoga consigo mismo; porque la escritura fija es lo dicho en él. “El pensamiento humano directamente puesto por escrito sin la etapa intermedia del lenguaje hablado, trata a la literatura, en el sentido original de la palabra”¹².

El mensaje y el hablante, son parte del vuelco en la situación interlocutiva. Esta relación sucede un querer decir entre el escritor o emisor y su texto, un discurso está cargado de intención subjetiva y sentido que el hablante le imprime, pero al ser inscrito e interpretado se traslapa lo que el emisor quiso decir en el significado del discurso. Sin embargo, “ el sentido del autor se vuelve propiamente una dimensión del texto en la medida en que el autor no está disponible para ser interrogado”¹³.

En este caso se hablaría de una autonomía semántica del texto, lo que permite a la literatura convertir a su autor en eso mismo y no en un hablante, rebasar el tramo interlocutor para después convertirse en la contracara de un mensaje, el receptor. Más aún, la autonomía en el texto representaría por sí misma la exteriorización del autor a su idea pura de percepción de su entorno, no sería refigurada por el ir y venir comunicativo, sino que le daría la libertad de

¹² Ricoeur, Paul. *Op. Cit.* pp. 42

¹³ *Ibid* pp. 43

Falta página

N° 22

La comunicación estética

Las ideas plasmadas por un autor, aquello que deseó comunicar y que sólo él pudo apreciar de la denominada realidad, están enmarcados por el mundo de letras que pueblan un libro. El lector recibirá aquella oleada de impresiones, formas y realidades que le permitirán de una manera comunicativa, comprender aquellos ojos mediante la lectura, y formar una idea de lo visto por el autor.

El autor, en quien la implosión de sus pensamientos expresados al plasmarlos directamente en papel, le ofrecen un campo inimaginable de simbolizaciones y percepciones de su entorno; él configura de una manera individual el genérico mundo que aprecia junto a la humanidad, dando tintes y modelos a las letras que hacen de su obra artísticamente comunicable, muy a pesar de su ausencia. El lector, aquel que explota mediante la lectura el tiempo, época, sensaciones, idealizaciones y miticismos de una obra configurándola, puede retransformar su propia percepción del mundo, realiza una comunicación al apreciar la belleza y esteticidad de la visiones de uno, unificando su mundo, sus ideas, con las de su letrado interlocutor.

Realmente la comunicación con un texto, por ser la expresión íntegra del habla, flexibiliza su estructura para adaptarse al proceso comunicativo de lector-mensaje-autor. No carece de ningún elemento, pero a cambio otorga mayor importancia al mensaje y al mundo interior del lector y autor cuando se encuentran mediante la lectura.

Cierto es que, el choque entre ambas percepciones permea por completo al proceso comunicativo entablado. Al hablar frente a frente, establecemos una comunicación interpersonal satisfactoria, los sujetos pueden observar sus reacciones, el tono sublime o sarcástico de sus expresiones, sus cambios de voz e incluso corporizar los etéreos conceptos que divagan en la mente del interlocutor.

Pero, en el libro sólo podemos percibir diversos rasgos del autor y lector, en aquel sentimiento o sensación que se plasmó al escribirlo, por tanto que lo percibimos mezclado en el significado, el entorno y lo más esencial, la belleza y sublimidad interna que el escritor posee en el momento de volcar su sentir al texto. Por ello se dice que:

“La literatura, presenta hechos inteligentemente orquestados y transiciones ocultas, incidentes esenciales realizados por la sola habilidad del escritor para plasmar su realidad”¹⁵.

Esos hechos forman un puente entre las realidades de los participantes de la comunicación escrita, puesto que el autor descubre su contexto o exterior, pero a la vez encubre su interior mediante la creación de nuevos y potenciales mundos internos y externos en donde se equilibra con su lector en la comunicación.

Como hemos mencionado los cambios en el proceso comunicativo y la habilidad del escritor no destrozan el núcleo y motivo de la comunicación, sino que adoptan una nueva vertiente para el código, así como la interacción del emisor y receptor, convirtiendo a nuestro proceso en una apreciación artístico-estética de la obra literaria, así como una oportunidad al lector de reconfigurar la significación que el texto guarda en sí; se vira a una comunicación estética.

Sin embargo, no todo es tan sencillo. Recordemos que al cambiar la naturaleza del medio, de fónico a papel, no podemos estar seguros de que lo escrito es verdaderamente lo que significa, enfrentándonos a la sobresignificación del texto, además debemos tomar en cuenta que los escritores y cada ser humano otorgamos valores y significados de acuerdo al gremio en que nos desenvolvemos, la época, las influencias y la individual realidad.

¹⁵ Zavala, Lauro. *Teorías del cuento I*, México, UNAM, 1986, pp. 70

El discurso llevado a las letras antepone al lenguaje. La mayoría de las obras literarias están escritas en vocablos poco o demasiado cotidianos, colocando la primer barrera para la apreciación estética.

“Existe una diferencia significativa entre el lenguaje artístico literario y el lenguaje cotidiano. El primero es un sistema cerrado, un mundo hecho por el escritor, predeterminado deliberadamente para conformar y prefigurar el lenguaje, sobre lo que quiere decir y como decirlo; y el habla cotidiana, por lo contrario, si bien conciente lo dicho en lo más inmediato, es un sistema abierto indeterminado, se habla sobre la marcha”¹⁶

Como primer paso hablaremos de la obra literaria. En el proceso de comunicación estética, la obra es quien lleva a costas las múltiples ideas y visiones del autor, y en ocasiones nos hace reflexionar y cuestionarnos de lo que quiso decir, de qué recursos echó mano para plasmar la obra si su materia prima es la misma de la que todos disponemos; tal vez esta diferencia de lenguaje y punto menguante de la comunicación estética es la imaginación.

El autor no antepone su sociedad al texto, sino a sí mismo. Él imagina, recrea, metaforiza, mitifica y proyecta su psique dentro de los parámetros de la gramática y tendencias de su mundo. Realmente esta introspección al interior del autor rebasa esa denominada barrera del lenguaje, eso dependerá del lector; pues al realizar el ejercicio de la lectura se ve implicado en este mundo interno y arrastrado a su comprensión.

Pues, el escritor o emisor lo que pretende por medio de su trabajo creativo es generar un espacio potencial donde emisor y receptor satisfagan sus interiores expresándolo o asumiéndolo, de manera que el mensaje o texto sea el punto de encuentro para ambos.

De este modo, el ejercicio de la lectura es el punto de encuentro permitiendo el dinamismo en el proceso de comunicación estética. Al leer

¹⁶ Souto, Arturo. *El lenguaje literario*, México, Trillas, 1995, pp. 17-19

descubrimos lo que un escritor intentó transmitir, ese mensaje nos deja develar mientras consumimos letras el significado y belleza de una obra.

Aunque sólo con leer no basta, la lectura también es un proceso que comúnmente no realizamos bien tras pasar la vista por ese montón de letras que determinan una obra.

A lo largo de todo el proceso de lectura se desarrolla un juego de intercambios entre las perspectivas modificadas y los recuerdos transformados, esto hace que configuración y refiguración dinamicen el proceso comunicativo entre lector y libro (mensaje); permitiendo concretizar el ejercicio de la lectura y redondeando el proceso comunicativo. “Mediante la lectura la obra literaria obtiene su significancia completa, termina el dinamismo de configurar, y más allá de la lectura el texto se transporta a la refiguración, convirtiéndose en un mediador”¹⁷. Este ejercicio se determina mediante las concretrizaciones. Pero, ¿qué cosa es una concretización de la obra?

Ya que, las percepciones del autor abundan en una obra literaria y su lenguaje no suele ser el mismo que el del lector, aunque éste pretenda comprenderlo, es necesario concretar lo leído, saber que se lee y de acuerdo a la estructura de la obra saber cuál es su punto central o que motivos llevaron al autor a exteriorizar dicha percepción. Concretizar es simplemente comprender lo leído.

El alcanzar un verdadero ejercicio de lectura radica en los puntos de indeterminación. “Los puntos de indeterminación son los aspectos o los detalles del objeto presentado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado dicho objeto”¹⁸.

¹⁷ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. México, Siglo XXI, 1995, pp. 865-880

¹⁸ Dietrich, Rall. *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*. México, Premia, pp. 31-54.

Las indeterminaciones son aquello que el autor da por hecho que su lector conoce. Es seguro que el mundo determina nuestra vida, nos influye, pero como hemos observado, al comunicarlo no todos expresan lo mismo del interior al exterior.

Los escritores de tiempo atrás comprendían y asumían que transportarse a la velocidad del sonido era casi imposible, por lo que las referencias del tiempo en algunos textos marcan diferencias indeterminadas con un lector actual. O si vive en un país con clima templado no lo definirá pues asume que el lector deberá saberlo, más que con precisión, las indeterminaciones suelen ser cosas que sin mucha importancia en la estructura de la obra se ven reflejadas en una mala interpretación. Aunque muchos autores indeterminan sus textos a propósito o como parte del estilo propio.

Un ejemplo de indeterminaciones clásicas son los cuentos fantásticos, aquello que no se explica o que no se menciona y no se comprende por completo, son puntos importantes que determinarían la intriga, el fenómeno o el futuro de la obra, pero que no se conocen con exactitud, son característica clásica de este género; las indeterminaciones se presentan en la obra de manera indirecta o directamente. De ello, se dice que estas indeterminaciones están a la orden de la satisfacción colectiva de las fantasías.

La existencia de las indeterminaciones permite crear una capa objetiva de la obra, pues le mostrará al lector que descubre bacheillos, que involuntariamente llena; esos huecos inconclusos que le dará un giro a lo escrito por el autor. Pero **“lo inconcluso puede ser el objetivo de una experiencia estética y de una valoración estética también”**¹⁹.

Esto nos indica que lo inconcluso o indeterminaciones a veces no pueden ser superadas por el lector, ya que al entablar una interacción con el libro realiza

¹⁹ Dietrich, Rall. *Op. Cit.*, pp. 31

una acción creadora dejando volar la fantasía y su propia visión, creando diferentes indeterminaciones y cubriendo los espacios formados por el autor, impidiendo una buena asimilación de la lectura, pues si comprende correctamente los objetos representados en la obra, le impondrá valor.

“La forma de concretización muestra también en qué medida una determinada concretización de una obra está en el espíritu de la intenciones artísticas del autor, en que medida está cerca o si por el contrario se aleja de ella”²⁰. Así, si se concretiza correctamente se podrá realizar una interpretación y apreciación general de la obra sin alterar riesgosamente el estilo del autor.

Dentro de este proceso, un nuevo paso es establecer las actualizaciones y perspectivas que ha creado nuestra obra con el lector. “El lector forma un papel importante en las perspectivas de la obra literaria”²¹. Pues, al realizar un ejercicio de lectura que comprenda al texto sin caer en la indeterminaciones, apreciamos el lado artístico de la obra como tal, pero ¿realmente lo significamos como el autor lo interiorizó?

En el campo de la literatura, y en especial la literatura fantástica, las indeterminaciones se remarcan con más énfasis, pues las creaciones artísticas como un texto o mensaje, son producto de los sueños y las fantasías creados en un punto intermedio demarcado de forma borrosa pues responde al autor, al lector y a sus demandas de la realidad social.

Los lectores solemos hacer lecturas unilaterales pues leemos entre líneas o de pasadita, navegamos en un sólo camino de la obra, la actualizamos con nuestras vivencias e ideas únicamente en esa ruta, y echamos a volar la imaginación creando perspectivas de una sola área. Olvidamos o rellenamos los escollos de las indeterminaciones y creamos concretizaciones falsas.

²⁰ Dietrich, Rall. *Op. Cit.*, pp 37

²¹ *Ibid.*, pp. 38

El significado, el motivo que llevó al escritor a plasmar ese mensaje regresa a:

“los tránsitos de los reflujos de lo interior y lo exterior que conforman la diversidad y la sensación del tiempo. Nuestro marco de experiencia depende del propio mundo; lo demás se resuelve, se ordena, se entiende, se siente, en referencia del primado constitutivo de lo que somos, y de donde somos”²².

La significación de la obra nos refiere a la introspección del autor, quien al exteriorizar su percepción de la realidad, estratifica dentro de su escrito sus motivaciones, realidades y significados, todo eso que el lenguaje trae consigo: lo psíquico, óntico y poético. La lectura nos permite apreciar la artisticidad, el ingenio y la belleza de un texto, a la par que desentraña el motivo de su creación.

“El mundo del texto marca la apertura del mismo hacia una exterioridad, hacia su otro, en la medida en que el mundo del texto constituye , respecto a la estructura interna del texto, un objeto intencional absolutamente original”²³. Es posible que más allá de la lectura, en el plano afectivo del lector y el autor, la obra sufra otra transformación, para ser autónomamente semántica, pero volver para aprenderse al lector.

Roman Ingarden y Gloria Prado coinciden al proporcionar una serie de afirmaciones acerca de la estructura que toda obra de literatura posee, para su análisis.

Él comenta que la obra literaria es una estructura de varias capas o sea, que una obra está constituida por la capa de sonidos o de combinaciones fonéticas, mas allá encontraremos la capa de significados o sentidos de las oraciones; aún más profundamente la capa de perspectivas esquematizadas, en donde la obra

²² Galindo C. Luis. *Sabor a ti. Metodología cualitativa en investigación social*. México, U.V., 1997, pp. 31

²³ Ricoeur, Paul. *Op. Cit.* pp. 866-867

representa formas diversas; y en un punto final, la capa de objetividades presentadas por los estados creados intencionalmente; todas ellas mezcladas entre sí para crear la temporalidad del escrito, desde el inicio al final.²⁴

Ella, refiere que la obra de arte es una formación complicada estratificada con cuatro estratos, por lo menos. El primero es el de los sonidos verbales, el estrato fonético basado en la materia fónica, el segundo es el de las unidades de sentido, de sentidos verbales, de sentidos de oraciones o enunciados; este es el estrato semántico. El tercer estrato es el de los objetos proyectados y representados. Los objetos son representados por los conjuntos de circunstancias que son los correlatos intencionales de la oración. El cuarto estrato, es el de los aspectos sistematizados bajo los cuales aparecen los objetos de la obra.²⁵

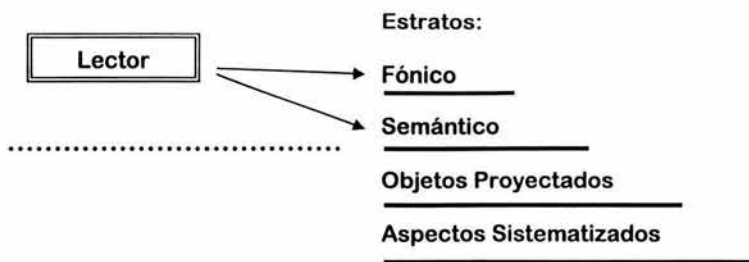
La intención artística crea un juego, una interrelación entre los estratos mismos que coinciden en una armonía polifónica, constituida por la interacción de los estratos entre sí.

Los estratos son como las capas de la obras, cada una determina un significado más profundo hasta el grado de encontrar lo que verdaderamente motivó y transmitió el escritor, en el ejercicio de la lectura que realizamos a los textos, comúnmente no descendemos en el análisis de los estratos y damos una pasadita de reojo al estrato fónico y ocasionalmente al semántico.

Los encantos artísticos que el emisor imprime en la obra, las indeterminaciones y una pizca de actualidad que el lector le imponga al texto, puede retrazar el comprender el mensaje, los estratos proyectivos y sistematizados no ofrecen una comunicación estética satisfactoria si no son develados, observémoslo en el esquema 4.

²⁴ Dietrich, Rall, *Op. Cit* pp. 31-54.

²⁵ Prado G., Gloria. *Creación, percepción y efecto: una aproximación hermenéutica*. México, Diana, 1992, pp. 11-12



El lector, navega al leer en el género y estilo de su lectura, pero no desentraña las proyecciones y motivos que el autor imprime; pues la falta de claridad ante una perspectiva nueva lo guía a tratar de abordar e interpretar de diversos ángulos al texto y no quedarse en la idea de: la obra es bonita o no me gusta simplemente.

“El contenido de las oraciones es el factor decisivamente determinante para los objetos y sus vicisitudes que están representadas en la obra, que le pertenecen en esencia y son inmanentes, mismo que dará fuente directa o indirecta de los contenidos de sentido de las oraciones”²⁶ .

Y es el sentido quien posee la clave de qué y por qué del texto y su autor. Las obras literarias tienen su existencia en los actos creativos de la conciencia de su escritor recreadas en su lector; lo que permite un análisis y desglose de las creaciones literarias, para su comprensión y futura interpretación o refiguración, ésta dependerá del valor estético en el significado contemporáneo, psicoanalítico, histórico o de cualquier índole a la obra mediante el proceso de la lectura en sus diferentes estratos.

²⁶ Prado G., Gloria. *Op. Cit.* pp. 13

Sin embargo, y tras comprender el proceso que realiza un lector al efectuar un ejercicio de lectura, así como explorar en los estratos de una obra, no hemos llegado a completar la explicación del proceso de la comunicación estética.

Para cerrar a este proceso comunicativo, no debemos olvidar que un texto literario recibe su fuerza creativa o calidad artística del autor y de sus posibilidades interpretativas representadas en el papel. Pues la belleza con que fue plasmado el mensaje ofrece al receptor una experiencia de placer en el acto de lectura, ejerciendo sobre él una seducción que lo lleve a apreciarlo y refigurarlo en su interior. Tal relación es una experiencia reflexiva o en ocasiones repulsiva para el receptor.

La creación de un mensaje escrito, requiere de un proceso creativo y artístico que explote el yo interior del autor y se refigure con el yo social de él mismo, creando imágenes internas pertenecientes al inconsciente colectivo que sea interactuado por su lector.

Esa interacción, sucede, como lo mencionamos, en el espacio intermedio entre autor y lector, mezclando la artísticidad con la estética de la recepción, volcando así en el texto la revelación y encubrimiento de los tabúes, de las normas colectivas, los valores sociales, las tradiciones culturales o las épocas indeterminadas de los actuantes del proceso comunicativo en el mensaje; otorgándole belleza, sublimidad, valor.

Por ello, Wolfgang Iser afirma que la obra literaria posee dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético la concretización efectuada por el lector, sin olvidar que en el proceso de interiorizar y exteriorizarnos actuantes de la comunicación realizan este proceso.

Poco a poco descubrimos que el autor al exteriorizar su concepción de la realidad debe convertirse en un artista para plasmar de la palabra a la escritura toda una concepción individual, tomando como arma principal el lenguaje y la sublimidad de sí mismo.

El mensaje en la comunicación estética es sobre quien gira el choque de percepciones de lector y autor; el lector mediante la lectura se sumerge en el mundo de su interlocutor letrado para significarlo y darle valor, un valor estético.

Asignar este valor surgirá de la experiencia de la lectura, pues ésta nos permite llegar a la recepción literaria, el último punto de ella a tocar en este proceso. El choque de realidades o de interiores exteriorizados que se sucede en el ejercicio lectante, permite reconfigurar el entorno, afectándonos a tal grado que reestructuramos nuestro pensamiento, significación y percepción de nuestro alrededor. Eso es la recepción literaria, recibimos el mensaje y la apreciación de una visión externa, como en el proceso de comunicación interpersonal, lo que nos dotará de poder para valorar. La recepción es una manera de codificar lo que el hombre mira .

“Desde la percepción el mundo se configura en unidad, el individuo y su entorno se conectan con el umbral donde mutuamente se transforman. La percepción delimita en un primer momento lo que puede suceder, desde el interior, al tiempo que la acción y el efecto del interior conoce y percibe al exterior”²⁷.

El asignar juicios de valor lo nutrirá pues nuestro encuentro con la naturaleza, con lo histórico, con la tradición, con la realidad enigmática, con una obra de arte, es lo que nos define a nosotros mismos, como una expresión de la emoción estética.

²⁷ Galindo C. Luis. *Sabor a ti. Metodología cualitativa en investigación social*. México, U.V., 1997, pp. 55

Como broche de este proceso de la comunicación, se aplicará un juicio de carácter estético a la obra después de haber sido recibida y asimilada, lo que abrirá la posibilidad de significarla y aprehenderla en su propia característica comunicante. Por tanto:

“El valor estético está fundado en una realidad de manifestación de una manera doble: en la obra de arte respectiva, que está provista con valores artísticos correspondientes, y en el observador que lo lleva hacia la auto actualidad en la concretización, con ayuda de la obra de arte y en especial con los valores estéticos”²⁸.

Pero ¿cómo determinar un valor estético? La estética²⁹ según Charlton, es todo lo que se refiere a la belleza y lo sublime, cuyos fundamentos están basados en los juicios estéticos, éstos refieren a las sensaciones agradable o desagradables que se hallan dentro de nosotros mismos con respecto al contexto, caracterizándose por su extrema subjetividad; por ello, el referirnos en contadas ocasiones en que la lectura es un experiencia, ya sea agradable o no al receptor. Así, valor estético es todo aquello que transmite emociones, bellas o desagradables.

La literatura en general pretende de acuerdo a la artísticidad del escritor, transmitir su implosión; en otras palabras, llevar a través de las letras la marea de emociones que inunda la percepción de un ser en su interior con respecto a su realidad, a su mundo. Ésta es percibida y recibida con otra marea de emociones dotándola de carácter estético y artístico al momento de la refiguración. Una obra literaria invita a las sensaciones y captaciones en cada párrafo, además por si misma se justifica como artístico-estética al emplear al lenguaje como expresión.

²⁸ Dietrich, Rall. *Op. Cit.*, pp. 51-53

²⁹ Cfr. Charlton, W. *Introducción a la estética*. Argentina, Ateneo, 1976, pp. 1-20

Por tanto, el círculo de la comunicación estética se cierra, el valor estético estará predelineado por el contexto y época donde se desenvuelva el lector así como los propios criterios de él haciéndolos válidos.

Como podemos observar la aventura de la comunicación nos permite comprender desde el interior nuestro entorno, se flexibiliza para adaptarse a todas la maneras expresivas que el hombre emplea al relacionarse en un medio social. Sin embargo, en el caso específico de la comunicación estética la comprensión real de lo escrito por un ser no es ciertamente confiable, pues durante su proceso, encuentra las suficientes barreras para no ser satisfactoria, creando la ilusión de comunicación.

El subjetivismo de los humanos y la materia etérea que ronda sus mentes hará a esta comunicación presa de sus propios interiores; tal vez la búsqueda de la objetividad o un rasgo de verdad en la comunicación estética, la lleve a tomar opciones tangibles para reorganizar su proceso y conocer sin desvíos la verdadera esencia de lo comunicado por un artista.

El cuento, parte de la comunicación.

El hombre en sí mismo encierra un mundo de sensaciones que conjunta su yo interno, el contexto que lo modifica y a su vez él transforma, así como la esencia mítica y sagrada que le hereda la tradición.

Al expresarlo, al hablar realiza un proceso comunicativo, donde los conceptos e ideas logran un grado “máximo” de comprensión en la dinámica de sus elementos; pero al llevar este proceso a un texto, la percepción del prisma que es la realidad, aplica una característica singular al proceso de comunicación, la posibilidad de que su receptor agregue valores de belleza al mensaje, derivando así en una comunicación estética.

Sin embargo, ese paso singular cae, en ocasiones, en lo subjetivo, evitando un satisfactorio proceso comunicativo. Pues el cambio del pensamiento al texto, el lenguaje, la simbolización y significación hacen que la comunicación estética naufrague en el laberíntico medio de los géneros y corrientes literarias; pues cada uno en su etapa y percepción de belleza, se adjudican características que los hacen estéticos. Y aunque cada lector tenga también su recepción propia, debiere de existir en este mar de letras una vertiente que pudiese recopilar lo mítico, simbólico, artístico, estético y lingüístico del interior humano.

El cuento es el camino literario por donde ha ensayado, escrito y emergido el emisor artístico; las grandes novelas, el teatro, las más bellas obras literarias y sus creadores tuvieron su base en el cuento, y este a su vez en el mito, así como la oralidad popular.

El cuento se formó de la tradición oral, las leyendas y las creencias de los viejos; después se retransformó en el lenguaje escrito para plasmarse en el papel y poder surgir narrando mundos diferentes, hechos nacidos de la

imaginación de su creador, y vestirse de metáforas para contar sucesos reales o disfrazados del propio entorno en que nació.

El cuento ha dado primacía a los hechos y miedos que rodean a sus personajes, envuelve para involucrar al lector aventurero. Este camino literario puede ofrecer a la comunicación estética la ventaja de análisis y apreciación que requiere un texto para ser correctamente valorado desde el punto de vista estético. Aunque, ¿qué le da esa ventaja?

Tal pregunta nos remite a recordar: el mundo exterior en el interior suele tener un nombre: lenguaje. Sabemos que mediante el lenguaje el hombre expresa su percepción contextual y que por medio de éste comienza la comunicación en todo su sentido. Mediante el lenguaje significamos lo que nos rodea teniendo puntos congruentes con los demás seres humanos, aunque para el individuo en sí el lenguaje se sobresignifique, en ocasiones.

El lenguaje como tal une manifestación y creación. Esto le permite poseer una doble virtud, el ser lingüístico y no lingüístico. Lo primero lo cumple por reglamentación, pero lo segundo lo lleva a lo subjetivo, al tiempo y el espacio como sagrado, bajo la belleza estética de la experiencia refiguradora que enmarca el proceso de valor de la comunicación estética; permitiendo al lector significar lo significado por el autor, o dicho de otro modo, chocar las realidades y percepciones para valorar ambas y transformarse.

La literatura expresada en el cuento cumple y explota en mayor número el lado no lingüístico del lenguaje, pues el configurador que explota su propio ser interior, se significa lo que su sociedad le transforma, el cuento ingresa en su saturada expresión todo la idealización de los seres, envuelve ocultando las leyendas, los mitos y los miedos eternos del hombre; ingresando al juego de lenguaje que gobierna la acción de dar un nombre, llamado metáfora.

Una metáfora se moviliza en el estructura de sentido del lenguaje, dotándole de una función metafórica y permitiéndole aislar el lado no lingüístico de los símbolos, destruyendo la contradicción significativa, por lo que la metáfora no existe en sí misma sino a través de la interpretación. Por medio de estas nuevas configuraciones se introducen el lenguaje nuevas formas de ser en el mundo, de vivir en él y de proyectarse nuestras posibilidades más profundas e íntimas³⁰.

Si un autor redescubre y recrea toda una serie de visiones físicas, míticas y psíquicas de dolor, amor, arrebato, lugares y sensaciones, él está creando toda una red de enunciados metafóricos, esta cadena de metáforas no las podrá el receptor consultar en un diccionario, pues cada versión y visión expresada significarán lo que el sentido creador de interpretación del autor plasmó, dotando a su aventurero lector de dos opciones, la interpretación literal y metafórica; que acrecentan el proceso de adjudicar valores de belleza a la obra misma y quitar el borroso límite de comunicación/imaginación/artisticidad.

Un cuento marca dentro del proceso comunicativo la configuración de miles de voces concentradas en la pluma de un escritor influenciado por ellas. Éste como tal posee la estructura de tentar mediante la lectura y la memoria universal del lenguaje, involucra e invita a caer en las indeterminaciones, plagándose de ellas para llegar a su clímax, donde su receptor estará más que involucrado en él. Por ello el cuento es mítico, desmenuzable y práctico para identificar los estratos literarios.

Como vemos, toda obra literaria ofrece ambos lados del lenguaje, para que su lector al completar un proceso comunicativo estético mediante el ejercicio de la lectura redescubra en los estratos de la obra, el significado y motivos míticos o emocionales por lo que fue creado.

³⁰ Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración*. México, Siglo XXI, 1995, pp. 50-80

Cierto es, que el cuento es un mundo de metáforas, “los cuentos son algo nuevo, los cuentos hacen que las palabras parezcan nuevas, eso es parte de su ilusión y de su belleza, y desde luego los grandes cuentos parecen nuevos a sus lectores una y otra vez, siempre nuevos porque tienen el poder de develar algo”³¹.

La develación de los cuentos, prácticamente radica en la utilización de la metáfora, por el simple hecho de ser polisémica puede darse en ella una multitud de significados, lo que para la influencia del contexto en cada época dará como resultado una diferente interpretación, otorgándole al lector que establezca un proceso comunicativo la capacidad de brindar valores estéticos desde diferentes perspectivas.

Aunque habrá que recordar que existen autores que únicamente quisieron referir a una cosa en específico cuando la nombraron con una metáfora, pero habrá otros quienes mediante esto arrastren, inconscientemente o concientemente, al lector a las indeterminaciones y la insatisfactoria comunicación estética.

Este lado no lingüístico metafórico de la comunicación abre la puerta de la dimensión de lo sagrado, pues en el discurso oral o escrito también se llama a lo mítico, a lo universal que el hombre arrastra como la cadena legada de su pasado.

Por ello, parece natural que los hombres cuenten historias e imaginen que el cuento haya nacido en aquella noche del tiempo en que el cazador narraba junto al fuego de la caverna algún fantástico incidente que le sucediera u oyera, y que tal relato estuviera salpicado de metáforas y simbolismos que pasaron de generación en generación haciéndose cada vez más mágicos y misteriosos, cada vez más oculto en la entraña su verdadero significado.

³¹ Zavala, Lauro. *Teorías del cuento I*, México, UNAM, 1986, pp. 159

Entonces, como dice Max Blanck:

“describir un dominio de la realidad en términos de un modelo teórico imaginario es una forma de ver las cosas de diferente manera, cambiando nuestro lenguaje acerca del tema. Este cambio de lenguaje procede la construcción de una ficción heurística y por medio de la transposición de las características de esta ficción a la realidad misma”³².

La ficción heurística permite percibir nuevas conexiones entre las cosas, y esto se basa en los isomorfismos que legitiman la diferencia analógica de un vocabulario y permite que la metáfora funcione como un modelo y muestre nuevas relaciones.

Dentro del cuento la brevedad y rapidez de sus hechos, así como el enlazamiento de enunciados metafóricos permiten desarrollar plenamente el trabajo comunicativo del creador y la expansión refiguradora del lector, inmersos en un contexto común, enmarcado por el mítico y sagrado pasado que comparten.

Los cuentistas, son personas creadoras que desean comentar hechos, acomodándolos de tal manera que la comunicación, entre su lector y ellos, sea plena. “Pienso que escribimos cuentos con la esperanza de establecer una forma de comunicación, pero por la misma razón hacemos jalea. La comunicación y la esperanza de comunicar es reflejar a nuestro propio ser”³³. Cada cuento es parte de una persona, de una sociedad; intrínsecamente marca su contexto, y nos muestra la realidad, la imaginación y al lector en un mismo sitio.

Como podemos apreciar, un cuento se flexibiliza para ser leído, cumple con las características de una lectura, que dado a su tamaño, permite que el ejercicio de ésta lo descubra rápidamente, sus estratos son palpables al traer

³² Ricoeur, Paul. *Op. Cit.* pp. 50-80

³³ Zavala, Lauro. *Op. Cit.* pp. 160-189

consigo los mitos internos que nuestra conciencia pasada arrastra y nos tiende las suficientes indeterminaciones en sus enunciados empapados de metáforas que harán dar un revés a sus receptores, para buscar su verdadero significado o abandonarlo por completo.

La comunicación que en él se presenta es completa, permite a un autor configurar y explotar su yo interno, establecer una comunicación creando un mensaje que posee los polos del lenguaje, la significación y la mente misma de un ser creativo. Del porqué es propicio para la comunicación estética, es por el hecho de ser un pequeño universo.

Eudora Welty, afirma que el cuento es como un pequeño universo en el espacio, del mismo modo que podemos aislar una estrella en el espacio si nos concentramos en ella. Un cuento puede narrarnos muchas cosas, también establecer una comunicación estética, ya que a pesar de su tamaño, también evoca a la belleza.

“¿De donde surge la belleza de un cuento? La belleza brota de la forma, del desarrollo de la idea, de los efectos posteriores”³⁴. Las cualidades de beldad de este camino literario nacen de la imaginación y la pasión del hombre que busca la sensibilidad para plasmarla. Un cuento no tiene reglas para la imaginación, pero tampoco tiene reglas para expresar la realidad. Es tan profundo y sabio como los antiguos.

Concretamente su belleza nace de él y su autor, de los misterios enigmáticos que seducen a su lector. Esa seducción nace de su forma, pues al ubicar la introducción, presentación de personajes, trama y desenlace de tal forma que, mientras más se desentraña más bello e interesante es, y en

³⁴ Zavala, Lauro. *Op. Cit.* pp. 188-189

ocasiones se pueda prescindir o ubicar como se desee todo, pueden seducir al lector de tal modo que éste no sepa si está en la realidad o no.

Para la comunicación estética el cuento es un mundo lleno de experiencia explotable, y sería muy bien aplicada en el mundo del cuento fantástico. Pensar que el cuento por sí mismo es una puesta a las metáforas, ser fantástico lo pone más allá de la realidad, pero más cerca del proceso comunicativo, es el perfecto nido para su investigación, por su lector implícito no confiable, por sus sucesos de índole extraño y hasta por sus palabras incomprensibles. Un campo de experimentación tendido en la literatura fantástica.

Sin embargo, la dificultad de la apreciación de éste género, vuelve pantanoso el proceso de comunicación estética dado a sus múltiples metáforas y apelaciones a lo mítico, al igual que a los miedos eternos de la humanidad. Acaso este camino literario representa un caso incomprendido de proceso de valoración estética porque tal despliegue de comunicativa realidad y estética fantasía, no es bien recibida en un mundo enajenado, que tiene 'los pies en la tierra'.

“Por alguna razón ignota los libros de fantasía irritan y encolerizan a quienes no gustan de ellos, como si la imaginación que en todo buen libro de fantasía debe abundar, no fuera también la materia prima del resto de las obras literarias, del género que sea”³⁵.

Pero, cómo comprender el modelo comunicativo y estético que posee esta literatura ante tanto menoscabo, sin reconocer que la literatura fantástica nace de la voz popular, de las leyendas, de lo cotidiano que se convierte en cuentos breves que comunica una tangente de la misma realidad del mundo.

³⁵ Murguía, Verónica. “*Tolkien y los Prejuicios*”, Sec. Las rayas de la cebrá, La jornada, México, 19 de enero de 2003, pp. 12

No es impensable que esas entidades o seres hayan sobrevivido... hayan sobrevivido a un periodo increíblemente distante donde la conciencia se hacía conocer, tal vez a través de cuerpos y figuras que muchísimo tiempo atrás se retiraron ante la marea progresiva de la humanidad... figuras de las que únicamente la poesía y la leyenda han guardado una reminiscencia tenue con la denominación de dioses, monstruos, personajes mitológicos de todo tipo y especie...

Algernon Blackwood

II. La Fantástica Literatura de Lovecraft

La ficción de la literatura fantástica

Como una manera de expresión, de lo sublime o lo cotidiano, la literatura como arte y comunicación se ha desarrollado en un ambiente cambiante y caprichoso.

Tan caprichoso que los emisores de una configuración artística crean mundos atados al sentimiento mismo del alma, destrozan teorías, desafían la imaginación y la razón de la llamada evolución humana, retoman sus raíces o simplemente atrapan en la incógnita de su significado a los valoradores estéticos e imaginativos llamados lectores, para cambiar y sacudir su mente en cada año o siglo del tiempo, que les depara una nueva o falsa interpretación a un universo interior.

La literatura en cada una de sus vertientes deja significados ocultos o entre las líneas de sus letras y en especial, cuando un autor reconfigura su realidad o crea rutas paralelas que se acoplan al mundo de la vigilia del lector, puede transmitir su entorno y pensamiento; puede comunicarle cada una de sus sensaciones o miedos, su locura e incuestionable juicio crítico que brota del mismo lenguaje, sin la menor restricción más que él mismo.

Pero, si el mundo literario que nace del interior lingüístico de un ser, absorbiendo lo psíquico y mítico que éste posee, se le anexa un tanto más de imaginación desbordante tanta como fantasía desmedida, sumado a la brevedad; obtenemos un campo minado de indeterminaciones que no completan la experiencia comunicativa y la valoración estética que satisfacen a la comunicación escrita.

Pues bien el proceso comunicativo estético, como hemos mencionado, es la recepción de un mensaje o texto, en donde su autor-emisor reflejó un proceso de comunicación interno, apreciación/expresión artística y configuración de la realidad que lo contextualizó, explotando al lenguaje, simbolizó y significó en su obra aquello que el lector-receptor descubriría en el ejercicio de la lectura y entablará una comunicación que cierre el círculo del proceso de la comunicación.

Todo esto efectivamente se cumple a excepción del final. Al no realizarse una comunicación interpersonal y transformar el mensaje de una naturaleza fónico a un medio escrito, el proceso comunicativo como tal no se satisface, éstos cambios ingresan la valoración estética de la obra, obligando al lector a emitir juicios de belleza que tal vez no concuerden con los demás o con el 'género literario' del libro; pues es el mismo texto se presenta diferente reconfiguración y tiempo. Maurice Blanchot afirmaba:

“Sólo importa el libro, tal como es, fuera de los rótulos prosa, poesía, novela, testimonio, bajo de los cuales se resiste a ser ubicado y a los cuales niega de fijarle un lugar y determinar su forma, un libro ya no pertenece a un género; todo libro depende exclusivamente de la literatura, como si esta poseyese por anticipado, en su generalidad, los secretos y las fórmulas, únicos en conceder a lo que se escribe, realidad de libro”³⁶.

Y tiene razón, cada libro es una apreciación individual y personal de la realidad; el espacio-tiempo en que es leído y escrito, la visión interpretativa de cada aventurero lector, el cómo aprecia la belleza artística y estética que lo cubre; son puntos que determina el emisor en su proceso comunicativo estético con la obra, al igual que el arte que vio nacer esas letras, la literatura.

Esta bella arte representa el principal campo de acción de la comunicación estética, cuenta además como ventaja el poseer entre sus vertientes al cuento, y

³⁶ Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*, España, Siruela, 1990, pp. 243-244

todo esto aunado a las letras, quienes poseen un mundo fantástico e imaginativo que representa un reto a la interpretación del proceso comunicante.

Tales virtudes nos adentran en esta bella arte, para conocer cómo y cuándo nos encontramos en terrenos literarios y cuál es su interpretación o significado concreto de la lectura. Para comprender dicha tarea primero habremos de saber: ¿Qué es literatura?

En sí, es definida en diccionarios como una bella arte, pero también Elena Beristáin describe: “se considera una muestra de literatura cualquier texto verbal que dentro de los límites de una cultura dada, sea capaz de cumplir una función estética”³⁷. Muchos escritos, sin ser una verdadera obra literaria remiten a una característica de beldad en un proceso de comunicación, pues el juego de algunas palabras que apelen a la conciencia histórica del lenguaje ofrecen valores de artísticidad o esteticidad al lector. Otorgando mayor precisión al concepto Antonio Alcalá, afirma:

“La literatura son las letras, las grandes creaciones del hombre, un conjunto de escritos, en prosa o en verso, que tienen ante todo un carácter creativo, es decir poético, artístico. La literatura es un tanto creación del hombre, es la construcción de un mundo de imágenes literarias, el cual es de cierta manera el reflejo del universo real y en cierta otra invención o ficción, de universos posibles o imaginarios”³⁸.

Es cierto, la literatura debe cumplir un carácter estético pero también es un reflejo artístico del mundo en el que se desenvuelve el autor, mezclado con la imaginación del lector, es la configuración refigurada de nuestra realidad.

La literatura es la imagen del mundo, porque si tiene un valor artístico-estético también debe tener uno intelectual al ofrecer un razonamiento previo del contexto de quien suscribe, pero para ello se debe vivir, pensar y mirar con la visión y sensación del autor, re-crear el motivo que lo llevó a escribir aquello

³⁷ Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1997, pp. 305.

³⁸ Alcalá, Antonio. *La comunicación humana y la literatura*, México, ANUIES, 1972, pp. 23-41

que es su literatura; estar, de alguna manera relativa, un rato en sus zapatos; del lado del lector que completa su proceso de comunicación, percibir las sensaciones bellas por lo descrito en el texto que lee, aunque no existan respuestas directa de un sonido audible, pero sí el disfrutar las letras para valorarlas, sentirlas y apreciarlas; prácticamente es entablar la utopía de la empatía.

Aunque no debemos olvidar, que en este mundo artístico-estético-intelectual que nos ofrece un escritor, implícitamente nos comunica algo dentro de la plástica de su lenguaje. El lenguaje será la forma de expresión, el vínculo con su idea creadora y el contenido de ésta, el punto de unión de las tres vertientes.

Goethe lo dijo: “ El contenido lleva consigo la forma, la cual no existe sin el contenido”³⁹. La forma y el contenido están unidos por la visión del autor, por la ficción e imaginación con que se plasme la realidad en la obra y la estética con que el lector la percibe, al momento de leer. Este es el punto clave que la comunicación estética busca en un primer plano de la obra literaria, desentrañar el significado del contenido y apreciar valorando la belleza de ésta.

Al leer un mundo literario encontramos letras, frases encadenadas por metáforas que captan de una o de otra manera la realidad del autor, para después encontrar inmersos en esas palabras, a los personajes, su ambiente y su atmósfera; esto innegablemente puede asegurar que la intervención de la fantasía constructora lleve de la mano la relación contenido-forma, que la literatura muestra como los mundos irreales jamás vistos en la realidad, pero existentes en el interior y lenguaje de la expresión del emisor; permitiendo emerger a esa parte del ser humano que no es real; aquello que marca un mundo de imágenes metaforizadas.

³⁹ Alcalá, Antonio. *Op. Cit.*, pp. 23-41

Por tanto, podemos concluir que la literatura es una apreciación intelectual-artístico-estética de una realidad, que está ensamblada bajo el sello de la metaforización fantástica e imaginativa; donde las ideas y apreciaciones del autor fueron plasmadas de manera sublime, todo ello unido a la percepción y apreciación de un lector refigurador.

La propia creación y la imaginación son el punto radial de la literatura. El lenguaje le ha dotado de características lingüísticas y no lingüísticas, por lo que abre en ella todo un campo a la imaginación y la sensación mítica expresable del hombre; convirtiéndola en una forma de vida, al apreciar y plasmar.

La línea fantástica se convierte en una tangente más de la literatura, así como en un campo minado de indeterminaciones y retos para una satisfactoria comunicación estética. La introducción de un mundo más fantástico de lo acostumbrado permite al escritor exteriorizar su versión de la realidad sobrecargada de aquellos mitos y miedos primigenios que acompañan la memoria colectiva del hombre, además de utilizar con extrema frecuencia la metáfora en la expresión, y significarse en su obra, poseyendo un grado más de libertad al escribir.

Para comprender esta directriz de la literatura y su comunicación debemos iniciar con explicar que un género puramente fantástico es posible; siendo el primer requerimiento saber qué es lo fantástico y después establecerlo en el ámbito literario.

Todorov, explica en su libro *Introducción a la literatura fantástica*, como se enmarca el reino de la fantasía en nuestra llamada realidad. Llevando a la literatura a una apreciación y descripción más allá de lo razonable:

“Si en un mundo que es el nuestro, el que conocemos sin silfides, diablos, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de este mismo mundo familiar, el que percibe el acontecimiento, debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integral de la realidad, y entonces esta realidad esta regida por leyes que desconocemos. O bien, el diablo es un ser imaginario, o bien existe como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se le encuentra”⁴⁰

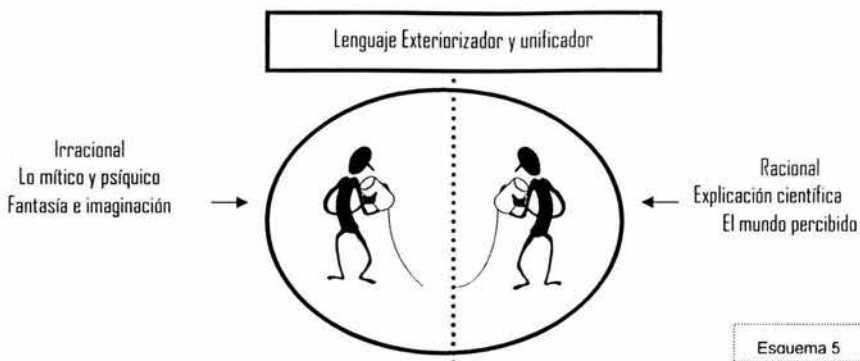
Lo fantástico es aquello que no se comprende, que fractura la realidad conocida y no podemos explicarlo por conocimiento científico y la racionalidad establecida por el hombre; ni por lo mágico e inimaginable que su memoria mítica posee, **es ese tiempo de duda en saber la respuesta correcta entre ambos.** Roger Caillois en *Au couer du fantasmique*, afirma: “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una ruptura de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”⁴¹.

Lo fantástico es el resquebrajamiento de la estabilidad de nuestro mundo real, aquellas situaciones que no podemos explicarnos, pero que hacen mella y duda de nuestra ‘razonable realidad’ que puede tener explicaciones simples, también llega a ser la razón lógica de aquello que no se demuestra bajo leyes físicas, convirtiéndoles en sucesos desconcertantes.

Concretamente es la codificación de dos mundos, uno racional unido a otro irracional que forman la misma conciencia colectiva del hombre, ambos manipulan y expresan mediante la significación, simbolización y el lenguaje la concepción de un emisor, creando un puente para su exteriorización y comunicación, para refugurar a su emisor al momento de la lectura; modificando la percepción de su contexto. Como se muestra en el esquema5.

⁴⁰ Todorov Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacan, 1994. pp. 24

⁴¹ *Ibid* pp. 25



Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente innatural, que ingresa en lo real-imaginario. Esta misma realidad imaginada es la que aplica el autor al plasmar su apreciación del mundo en la escritura, cuando se adhiere a un hecho imaginativo, lo que da como resultado el ingreso del ámbito mítico en lo fantástico.

El lenguaje dentro del carácter preverbal de la experiencia implica la disección significante inscrita de éste. El aspecto no lingüístico de la comunicación hace explorable lo fantástico por medio de lo sagrado y mítico, tomando la fractura de la realidad como una faceta del proceso comunicativo que realiza un autor y ofrece a un lector un mundo posible.

Porque dentro del universo de lo sagrado no hay criaturas vivientes aquí y allá, sino que la vida está en todos lados como algo sagrado, que impregna todo lo visible en el movimiento de las estrellas, al renacer la vegetación cada año y en el ciclo de nacimiento y muerte. "Es en este sentido en que los símbolos están confinados dentro del universo sagrado: los símbolos acuden al lenguaje en la

medida en que los elementos del mundo se hacen transparentes”⁴². Los hombres simbolizamos nuestra realidad para no sentirnos ajenos a ella, Octavo Paz afirma que la bautizamos; pero en ese encanto de posesión soltamos las riendas de la fantasía y reencontramos mundos tan increíbles como imaginativos.

La literatura fantástica es un fenómeno que le permite a la realidad ser fracturada por un hecho que no tiene explicación lógica ni mágica, y atraer el aspecto sagrado, así como mítico del hombre mismo, creando un ejercicio de exploración configuradora del interior que es comunicable, dadas las características del lenguaje al igual que adscrita a la escritura, permitiéndole adjudicarse un valor estético, sin importar el desenlace de la narración fantástica en un destino funesto, quien ha sido elegido por él y su mundo se alterará de manera permanente, lo fantástico cobra un precio.

Walter Scott plasmó sin añadiduras la definición de la literatura fantástica, pues no simplemente es para los pequeños ni aquellos que les gusta fantasear o sumergirse en su yo interno, es para todos los que se atreven a cruzar el umbral de la realidad y sus concepciones.

Es un espejo, que te muestra, lo que no estas seguro sea la realidad, porque cuando miras en él, es necesario voltear hacia atrás para comprobar si existe; y puede confundir al lector y su valoración estética entre un mar de indeterminaciones que evocan lo sagrado metaforizado, porque la base fundamental de estas obras literarias son la voz popular, las leyendas, inmersas en los cuentos, reflejando aquello que la sociedad se ha encargado de volver mito o realidad, y que es difícil de no recordar y creer.

“Siempre y cuando no demos por hecho que los prodigios, como algunas creencias, son cosas para las que no están preparadas las entendederas de los tontos y los niños... Lo malo viene cuando al oír un cuento de terror, por ejemplo, el primer estremecimiento da paso a la obsesión, a la creencia de que aquello puede ser posible. Otro síntoma de

⁴² Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración*. México, Siglo XXI, 1995, pp. 74-75

esa insania es pensar que lo más excitante de ese cuento puede ser algo más que un simple recurso para captar la atención. Y el tercero y más grave mirarse en el espejo, después de haber oído el cuento, cuando se está a solas en la habitación, antes de dormir...”⁴³

En la literatura fantástica una de sus principales puntos analizables radica en la resistencia de este género a la otredad, pues la otredad destruye la credibilidad formada por el *leitmotive* o los detalles que crean el ambiente y atmósfera de una historia saturada de imaginación, cuestionando la veracidad de su existencia.

Este camino fantástico apela a la curiosidad de sus receptores y les enreda en la fractura de la realidad, pero pide a su aventurero lector que crea a conciencia ciega en él, sin cuestionarle. “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tienen de los acontecimientos relatados”⁴⁴.

La peculiaridad que posee la literatura fantástica es hacer vacilar al lector; contradecir las leyes naturales descritas en el texto; en ella el lector puede o no sentirse identificado con lo narrado; pero las figuras que en este tipo de escritos se presentan de manera irreverente, unidas a otras que explican símbolos y ambientes, recrean situaciones inesperadas o desconcertantes al lector. Lo comentado, al leer, un texto puede ofrecer una experiencia de gusto y placer o repulsión al receptor.

Quizás una característica muy importante, es el autor implícito que se encuentra en los textos, aquel que narra y guía por el laberinto del mundo fantástico, y en ocasiones llega a confundir en él, tomando la ruta de la lectura por lo fantástico o por la realidad del lector como tal.

⁴³ Scott Walter. *El espejo de la tía Margaret*. México, Tomo, 1954, pp. 51-52

⁴⁴ Todorov, Tzvetan. *Op. Cit.* pp. 28- 30.

Con anterioridad, se dijo que un lector para entablar un proceso comunicativo con un texto, mediante el ejercicio de la lectura, debe sentirse en el mismo ambiente que su autor. Pues bien, un escritor describe su percepción realista al exterior en una obra, creando y ofreciendo un mensaje abierto a miles de lectores. Aunado a esto, el escritor se esfuerza de igual modo por convencer a su lector de que la percepción ofrecida es correcta, convirtiéndose a él mismo en un emisor confiable a los ojos de su receptor, es como cubrir la falta de la comunicación cara a cara; el libro crea el lector se ambienta.

Este emisor confiable se presenta en el autor implícito, también llamado *second self*, es el emergente primordial de la literatura fantástica. El *second self* es un ser en el texto donde el autor crea una imagen de sí mismo así como de mí mismo en el lector, es la pieza que hace al mensaje comunicable en el ejercicio de lectura creando un puente entre emisor y receptor completando el proceso comunicativo. Sin embargo, en lo fantástico siempre es dramatizado en su propia vacilación, o es convertido en un personaje testigo de lo sobrenatural, el observador plagado de locura o es convertido en un narrador no digno de confianza.

Mencionar que el narrador indigno de confianza, que refleja a autor y lector, altera las expectativas de las valoraciones implícitas y explícitas, dejando al lector en la incertidumbre de lo fantasioso.

Lo fantástico, dentro de la literatura es un momento de vacilación del lector o del personaje, vacilación o duda que marca un lapso de tiempo en el cual se debe tomar la decisión entre ambos, si soy el reflejo del narrador implícito, ¿de dónde provino lo que percibí?, de lo real o lo irreal, eso le podrá causar un estado de maravilla, extrañeza o fantasía.

Porque, aún siendo muy parecidos y hasta cierto punto mezclables; maravilla, extrañeza y fantasía no son lo mismo; abriendo otra brecha más al

proceso comunicativo estético de la literatura fantástica. Todorov menciona al respecto:

“Al finalizar una historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma una decisión, opta por alguna de las dos respuestas de la ambigüedad, lo llevará fuera de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permite explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño; y si por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entra en el género de lo maravilloso”⁴⁵.

Como podemos observar, lo fantástico puede desvanecerse en cualquier momento, y como es de imaginarse se arraiga a otros para no desaparecer en un instante de tiempo, su efecto se produce solamente en una parte de la lectura; lo fantástico se localiza entre lo maravilloso y lo extraño, aunque también suele ser perecedero comprendiendo como se desenvuelve entre ellos.

Lo extraño vio sus albores dentro de los periodos de la literatura sobrenatural, más específicamente en la novela negra o Gothic Novel, que descansa en lo sobrenatural explicado. Y lo maravilloso responde a un fenómeno desconocido, aún no visto o sea que se encuentra en el futuro, y responde a lo sobrenatural aceptado.

Esta relación de lo extraño - fantástico - maravilloso es como la separación de los tiempos verbales; pasado, presente y futuro, pueden explicar la misma acción desde diferentes líneas del prisma, pero están fuertemente ligados. Sin embargo:

“Sería completamente erróneo pretender que lo fantástico sólo puede existir en una parte de la obra, afirma Todorov; hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, es decir, la ambigüedad consiste aun cerrado el libro; y sea como fuere no es posible excluir lo extraño, fantástico y maravilloso de un análisis, ya que en su combinación ellos crean nuevas líneas”⁴⁶.

⁴⁵ Todorov, Tzvetan. *Op. Cit.* pp.36-48

⁴⁶ *Ibid.* pp.36-48

Veamos como sucede esto, en el esquema 6:

Esquema 6

Extraño Puro	Fantástico - Extraño	Fantástico - Maravilloso	Maravilloso Puro
--------------	----------------------	--------------------------	------------------

Lo fantástico - extraño se refleja en los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales y reciben una explicación racional. El carácter insólito de esos sucesos es lo que permite que por largo tiempo, el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural. En estos relatos la duda debe mantenerse en la ambigüedad: la existencia de lo sobrenatural o la explicación racional de ese fenómeno, esas explicaciones pueden variar en el azar, la coincidencia o a los sueños.

Lo extraño - puro, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero no son resultado de la razón, o lo increíble, extraordinario o singular; y que por otra razón provocan en el personaje y en el lector una reacción semejante a la que a los textos nos familiariza. A diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien determinado, ya que sólo está delimitado por el lado de lo fantástico, por el otro lado se disuelve en el campo general de la literatura. La literatura pura de horror pertenece a lo extraño; y sin embargo, lo extraño únicamente cumple con una condición de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular el miedo.

En el campo de lo fantástico-maravilloso o dentro de la clase de relatos que se presentan como fantástico y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural; estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, nos sugiere la existencia de lo sobrenatural; el límite entre ambos será incierto, sólo bajo la presencia o ausencia de ciertos detalles, permitirá tomar una decisión.

También, existe un maravilloso-puro, en el caso de los maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular, ni en los personajes ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza de los hechos.

Conociendo ahora a la literatura fantástica como el estado de vacilación que resquebraja la realidad por anteponer un mundo o una situación paralela; sabremos que su efecto y característica principal no recae en el texto, personajes o lector implícito y explícito, sino en su atmósfera; dónde todas estas características se ven enmarañadas, de modo que existe en la realidad literaria o en la del mismo lector.

Los escritores de lo literario fantástico pueden tomar como punto de partida para su obra: una leyenda, una historia inesperada de fantasmas y aparecidos, un mundo nuevo recién inventado o cualquier otro tema, pueden contarlos como quieran y preferentemente en la brevedad de un cuento, dejando huecos o explicando todo a su lector. Pero lo que nunca le debe faltar a esta historia, y lo que lo hará caer en el mundo fantástico, será esa descripción llena de horror o incompreensión, ese castillo neblinoso o aquel escalofrío que corre por la espalda del protagonista, todo en un gran saco de emociones y sensaciones estético/artísticas de lo exterior e interior que determina el ambiente del lugar.

“Para Lovecraft, como ejemplo, el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo. La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad de lo fantástico no es la estructura de la intriga, sino la creación de una impresión específica. Por tal razón, debemos juzgar lo fantástico no solo por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta de forma

profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos".⁴⁷

La atmósfera, permitirá a muchos autores evolucionar de la leyenda folklórica popular de muertos y aparecidos, a los primeros relatos que desafiaron los preceptos religiosos e inmiscuyeron hechos más sobrenaturales que un muerto resquebrajando la realidad del lector. "Una persiana que se golpea, la lluvia, una frase que vuelve, o más abstractamente memoria y paciencia para escribir las escenas de calma, de felicidad, los proyectos para después de las crisis en la vida de los personales"⁴⁸, son parte fundamental del proyecto literarios que involucra a la fantasía y sus asfixiantes ambientes caracterizadores.

Todas estas características y vertientes del mundo fantástico en la literatura se concretan y mezclan en cuatro corrientes contenidas en ella, que explicaré:

- El relato férico donde la magia, dones y las historias que tienen tintes de alquimia son los principales protagonistas, aquí se explota el mítico sentir del hombre por la conversión de su medio, mediante los denominados elementos primarios de la alquimia: mercurio, plomo, agua y fuego.
- El relato filosófico, el autor realiza una sátira en su obra de su estado insatisfactorio de la realidad, mostrándola como sería verdaderamente en un reflejo utópico sin conflictos reales, sometiendo a la imaginación a una tesis filosófal.

⁴⁷ Todorov, Tzevetan. *Op. Cit.* pp. 36-49

⁴⁸ Borges, Jorge Luis. Et. Al. *Antología de la literatura fantástica*. España, Sudamericana, 1999. pp. 7- 17

- La poesía iluminista. En ella el hombre se reconoce incapaz de comprender y reconocer la realidad mediante sus sentidos; pero un cierto día está iluminado y cambia la visión, el mundo es percibido desde otra perspectiva descubriendo misterios preternaturales mediante los sueños, mensajes enviados por dios en los ángeles, o revelaciones y visiones de los diferentes estados del mundo.
- La novela gótica. Herencia de la superstición germánica, introdujo al campo la inverosimilitud y un nuevo personaje, el vampiro, retomó el modelo de lo sobrenatural como al diablo y sus seres como tentaciones del puro, mezcló lo oscuro, así como la indecisión de lo fantástico. También, la literatura de preternaturalidad y el horror cósmico descienden de ella, como el miedo a lo que estuvo antes del hombre, a fuerzas naturales y malignas, aquellos seres primordiales que reclamarán lo que fue suyo en antaño, etcétera.

Cada una de ellas envuelve lo referido de la literatura y lo fantástico. Cada cual refiere también al cuento como parte de la comunicación e invita al lector a entablar un proceso comunicativo estético con el texto, pues la gran mayoría de las obras maestras fantásticas están englobadas en las letras de la brevedad de un cuento, explotando lo sagrado, manipulando lo que llamamos realidad, exteriorizando el interior de los seres; pero ¿cómo y dónde nació este género?

Los cuentos fantásticos, una de las formas más perfectas creadas por el arte literario para decirnos la necesidad humana de violar las regularidades inmutables, de explicar las cosas al revés, de evocar la vida cotidiana imprevista y perturbada; compromete la seriedad de nuestro mundo diario anulada en sus párrafos. Es significativo, pues nos dice sobre la interioridad del individuo y la simbología colectiva. Para nosotros, el elemento natural en el centro de las historias aparece siempre como la rebelión de lo inconsciente en el sentido de ésta.

Notemos que lo fantástico dice cosas que nos tocan de cerca, aunque estemos menos dispuestos para aceptar su comunicación que cualquier otro lector, hay que dejarse sorprender por apariciones y fantasmagorías, la literatura fantástica nos induce a gustarlas desde otro punto de vista, como coloridos del transcurso de nuestra historia.

Ubicado históricamente el cuento fantástico se acunó en el medio donde la razón preformaba el pensamiento y contexto del hombre.

“Surgió en esos momentos cuando la ciencia europea -el positivismo fue contemporáneo del romanticismo- proclama el dogma del racionalismo y somete al mundo -sin milagros- a rigurosas leyes de causalidad; las certezas científicas pueden modificar el mundo y sus criaturas, y sin embargo, no pueden explicarlo, quizás mostrando más abiertamente las imperfecciones y lacras de la condición humana, los hombres continúan interrogándose sobre la existencia de una más allá, sobre las fronteras de la vida y la muerte, sobre la imposibilidad de franquear esas fronteras...”⁴⁹.

Dentro de la razón siempre hay una sinrazón. Los cuentos fantásticos surgieron como una salida de tanta realidad, un respiro en la monotonía explicativa de la ciencia. El género fantástico proyecta en su lector el genio del escritor pues le permite ingresar en un universo diferente que puede angustiarse u horrorizarle, en cualquier caso desafía a la razón y trata de constatar los derechos de la imaginación, la verdad de acontecimientos extranaturales, más allá de las leyes positivistas y de los fenómenos verosímiles.

El nacimiento puro del cuento fantástico se ubicó a la par del surgimiento de una breve novela llamada el *Castillo de Otranto*, ambientada en la Italia medieval que Horace Walpole publicó en 1765. Ésta se ha convertido en referencia irresistible para los historiadores de la literatura presionados por la convención de poner una fecha exacta al nacimiento de un fenómeno literario.

⁴⁹ Gautier, Théophile. *Muertas enamoradas, relatos fantásticos*. Barcelona, Lumen, 1999. pp. 7-8

Trascurrido el tiempo, la literatura fantástica desarrolló las cuatro líneas que hemos mencionado, pero siempre perfeccionando o modificando las características que la hacen única.

Tras aquella pequeña novela de Walpole, el camino que más atrajo el despliegue de interioridad comunicativa fantástica del autor fue la Novela Gótica, quien vio su primer boom en los sensacionales excesos del monje Ambrosio, el protagonista de *El monje*, de Matthew Lewis, publicada en 1796. Posterior, al escándalo que marcó a esta literatura y la obligó a relegarse por algún tiempo al margen de la obra caballeresca medieval al ser calificada de herética, el culto por lo gótico y lo corrosivo persistía. La prueba que lo certifica como un fenómeno la otorgó Jane Austen en *La Abadía de Nothanger*, escrita probablemente entre 1799 y 1801, y publicada póstumamente.

Estos incidentes marcaron al cuento y novela fantástica como una corriente literaria,

“Nace a principios del siglo XIX con el Romanticismo alemán, pero ya en la segunda mitad del siglo XVIII, la novela gótica inglesa había explorado un repertorio de motivos, ambientes y efectos (sobre todo macabros, crueles y pavorosos) que los escritores del Romanticismo emplearon profusamente”⁵⁰.

Con el tiempo y las aportaciones que los movimientos literarios imprimen a los autores, la novela gótica se mezcla con la razón iluminista y el cuento filosófico, abriendo el camino a la realidad del mundo interior, subjetivo, de la mente; a la imaginación dándole como campo de experimentación y dignificando al mundo de la objetividad y subjetividad de los sentidos. En esta transición Ernst Theodor Amadeus Hoffman plasma su nombre e influencia en esa tendencia y los

⁵⁰ Calvino, Italo. *Cuentos fantásticos del XIX*. Vol. I. España, Siruela, 1997. pp.9-11

escritores que le sucedieron como Scott, Radcliff, Gogol, Dostoyevsky, Balzac, Nodier, Gutier y Merimeé.

Mientras que lo fantástico anexa a sus filas la locura como una frontera de lo real e irreal, Inglaterra pone un especial placer intelectual en jugar con lo macabro y lo terrible, siendo el ejemplo crucial y mundialmente conocido *Frankenstein* de Mary Sheller y *Drácula* de Bram Stoker. El humor e ideas de la novela victoriana deja cierto margen para que se siga actuando con la imaginación negra y renovado brío de lo gótico; así nace la *ghost story*. En este periodo temporal surgen escritores como: Charles Dickens, Le Fanu, Collins, Linden, Meyrink, entre otros que engrosan la antesala del cambio de 180 grados del género.

La fascinación por lo sobrenatural y lo macabro, el impulso de oponer lo improbable a lo razonable y la evocación del lúgubre mundo medieval como desafío a las pretensiones del orden neoclásico, garantizan la sobrevivencia del gótico, aunque eclipse parcialmente el chirriante mobiliario de corredores subterráneo, bosques en tinieblas, tormentas que centran la atención en la psique de la personalidad del autor.

Ese giro eclipsador que resurge de la fascinación por lo sobrenatural, otorga el control de la atmósfera y una profunda identidad del autor con su lector, remodifican las primicias del cuento fantástico para un refigurador o receptor envuelto en un espejo, como reflejo cuestionable de la realidad; y mediante recursos estéticos, capta la mitificación simbólica de la realidad que le rodea. Quien imprime este cambio a lo fantástico en el siglo XIX, iniciando la tendencia sobre la explosión de las atmósferas es un estadounidense llamado Edgar Allan Poe.



Edgar Allan Poe

“El terror ya no es cuestión de hardware, lo terrorífico anida en el software del protagonista. Si hay un relato de Poe paradigmático de este cambio de énfasis éste es, sin duda, *La caída de la Casa Usher*. En la historia del último Usher, construye un vertiginoso juego de espejos gracias al cual el lector advierte que el desmoronamiento de la *Casa Usher* refleja el fin de la saga”⁵¹.

Lo que realmente hizo cambiante a Poe, fue la utilización de adjetivos evitando el miedo de calificar entre bueno y malo o insano, es el maestro de la introspección formando hechos creados para el exterior leído del lector, y reafirmandose como el amo de la atmósfera. Su cuento debe trascender más allá de la lectura con la vacilación de las leyes naturales hacia el miedo común, busca el estremecimiento y horror mediante la incertidumbre. Llegando a la literatura del siglo XX, la adjetivización y manejo de atmósferas que imprimen en el lector una fragmentación de la realidad cuestionable, pero que siempre le mantendrá en la duda de saber si está ubicado en la realidad o no.

Un ejemplo tácito en las creaciones de Poe, en el manejo de la incertidumbre se aprecia claramente en *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*; la pérdida de la razón, la claustrofobia, el anhelo de observar nuevamente la luz y la falta de alimento lleva al protagonista de esta narración a los límites de la resistencia mental humana, la cual es transmitida a su lector de manera magistral, envolviéndolo en esa enfermiza atmósfera.

También algunas guturalizaciones y vocablos, que encrespan la piel al escucharlos por remontar a la memoria histórica y colectiva del hombre, fueron un excelente sustituto del gemido doliente del fantasma que Poe explotó; quien puede olvidar el Tekeli-li! Que se vuelve en pronunciar en obras de Lovecraft y Holdstoke.

Así, el cuento fantástico tienen una línea más que definida, reconocen a las leyendas y mitos como parte fructífera de la literatura y explota los miedos

⁵¹ Hawthorne, Nathaniel Et. Al. *Cinco mujeres locas, cuentos góticos*. Barcelona, Lumen, 2001. pp. 9

generales del humano, para revirar a la preternaturalidad, los misterios, así como los miedos anteriores al hombre.

En América, esta corriente de la tradición preternatural de los misterios anteriores a la aparición del Homo Sapiens y el horror sobrenatural que fractura la realidad se arraigó ampliamente.⁵²

Uno de los principales seguidores de esta línea es Nathaniel Hawthorne quien denota un grado notable de preternaturalidad en la atmósfera de sus cuentos, al igual que en los incidentes de ésta. Sus textos son guiados por un horror solapado, morboso, vivamente expuesto, como los vistos en *Musgos de una Vieja Rectoría*, así como *La mancha de Nacimiento*.

Otro más de esta lista es Ambrose Bierce, ofrece en muchos de sus relatos la siniestra malevolencia que descuellan a la literatura espectral; explota las posibilidades ambientales vividas de Poe, *Un habitante de Carcosa* lo demuestra. Machen imprimen la degeneración en sus cuentos, para llegar a una visión y explicación de la realidad alterada en lo fantástico sobrenatural.

Las diferentes transformaciones de lo fantástico a través del tiempo y sus adaptaciones que nunca pierden la solución tangente a una realidad negada, han marcado hasta sus últimos representantes un determinante entrecruzamiento de la realidad y la ficción de la obra en el lector que se aventura en ellas.

Si bien, es claro que la literatura y en especial la fantástica, naufraguen los intentos de un receptor por desentrañar su significado creador y le obstruya parcialmente emitir un juicio estético en un proceso comunicativo, mediante sus abrumadoras atmósferas y su juego imaginativo fantástico; también será acertado que este primer paso del laberinto estético, y en especial de la

⁵² Lovecraft, Howard Phillip. *El horror en la literatura*. España, Alianza, 1982, pp. 59-74.

literatura fantástica, se explica con una conjunción de la visión de historicidad de la ficción y una ficcionalización de la historia.

Ambos efectos son un trastorno del ejercicio de lectura efectuado por un receptor. La historicidad de la ficción sobresale cuando un lector desea ubicar históricamente la ficción imaginativa que sucede en un texto. Por obvias razones, encontrará tintes de realidad en éste y ubicará el género, el contexto, el autor y hasta un evento histórico real que posea cierta similitud con el texto, pero en lo fantástico nunca encontrará registrado la aparición de un muerto, en los libros de Historia, al igual que se localiza el evento de la llegada del hombre a la luna.

El aspecto contrario la ficcionalización de la historia, es el terreno móvil de lo fantástico y de la literatura misma. Pues de hechos reales que se narran a través del tiempo con un poco de magia y se convierten en leyendas, mitos o cuentos, surge la realidad del interior de un autor que posteriormente es refigurada por un lector curioso que lo trasporta su realidad y ubicación temporal.

Lo fantástico desde su nacimiento hasta los últimos de sus escritores que se mezclan con la llegada de la ciencia -ficción, llevan de la mano al lector por un mundo fracturado de la realidad, donde su vacilación y sensaciones ante las atmósferas configuradas por el autor, en su mensaje texto, antepone las primeras barreras poco soslayables en el proceso comunicativo. Esto crea una divergente que saca de la planes de un esquema a la comunicación, a esto nos referíamos en el capítulo I, no podemos encuadrar la forma de comunicación humana.

Su valor estético será adjudicado únicamente cuando el lector logre comprender las indeterminaciones que lo fantástico abre como baches en la lectura, tal vez este proceso, específicamente en la literatura fantástica

requiera de herramientas que permiten al lector, comprender el contexto visualizado por el emisor.

La tentativa más ah doc sería aquella que incrustaría de buena forma captando el excedente de imaginación y fantasía, esa ayuda emergente provendría de la hermenéutica.

Para analizar posteriormente esta tentativa, conoceremos más a fondo a uno de los últimos escritores de horror sumergido en lo fantástico, quien posee en su círculo de escritura la unión de la mayoría de las características a través del tiempo recopilada del género fantástico, además de poseer la ventaja de que su obra literaria esta vertida esencialmente en cuentos. Me refiero a **Howard Phillip Lovecraft**.

Vida y Obra de Lovecraft

El leer una obra fantástica lleva a vacilar entre la realidad o imaginación de la pluma del escritor; amplía la dificultad en la percepción estética de la comunicación literaria con la obra, envolviéndola en la duda. Si embargo, qué tanta duda o vida refleja en los personajes su autor, tal vez sean ellos mismos, tal vez sean la encarnación en sus sueños o tal vez descubriéndolos entreveamos al mismo emisor en la lectura, como lo afirma Fernando del Paso.

“Es verdad que uno suele encarnar en sus personajes favoritos pero, esa es mi experiencia, no sólo para llenar el deseo de haber vivido sus vidas, sino también, en muchas ocasiones, para sentir el alivio de no haberlas vivido.”⁵³

Conocer la vida y comprender la obra de un autor, el por qué escribió tal o cual obra, los motivos que lo llevaron a plasmar un suceso que retransformado entrañaría sus propios miedos y secretos, están inscritos en los sucesos de su vida, en los seres que los influenciaron y hasta en el ánimo o sentimiento que él experimentaba.

Conoceremos más de la vida y obra de un escritor que se confrontaba con la idea tremendista de la pequeñez del hombre ante el universo, creando campos semánticos que significaban la nada que el planeta tierra poseía. Saturado de una imaginación enferma, que excluye de lo humano, como representativo de unicidad, a todo ente terrenal o no, que carezca de semejanza con él mismo.

Tímido, temeroso de aquello que rebasa a lo poco conocido. Semita como cuna de la humanidad, tratante de algo más viejo y arquetípico que lo desconocido del todo viviente; **Howard Philips Lovecraft** crea en un mundo de horror fantástico, una trasgresión y fractura de la realidad mediante el

⁵³ Del Paso, Fernando. “*La verdad de la mentira en la literatura*”, La jornada, México, 07 de diciembre del 2003, pp. 4-7

resurgimiento de quienes coexisten con el hombre; entes primigenios impronunciables que resurgirán reclamando lo que fue suyo en antaño.

El lector que se aventure en sus páginas, será llevado por un narrador implícito en un mar de adjetivaciones poéticas e inenabarrables, que le harán dudar en todo momento de él mismo y su reflejo real, ante el incentivo del miedo primordial que la conciencia humana hereda de generación en generación.

Lovecraft es todo un mundo de letras crípticas, oscuras e iniciáticas. Su propuesta se funda en la realidad como una capa aparente que cuando se fisura nos demuestra que lo real no es lo que vemos. Reflejado en su mente de geometría malsana y compresión de ángulos a lo Borges, que lo vuelven desconocido.

Muchos se han adentrado en su literatura, su vida y su desencanto, ahora nosotros también invadiremos ese diario acontecer de nuestro autor. Basándonos en diversas biografías, describiremos un poco del acontecer vital de Lovecraft. Rafael Llopis en su estudio preliminar de *Los Mitos de Cthulhu* hace una referencia completa de la vida de nuestro autor:

Howard Phillip Lovecraft nació en Providence Rhode Island, Estados Unidos, el 20 de agosto de 1890. De sus progenitores no hay mucho para elogiar. Su padre, Winfield Scott Lovecraft, era un viajante de comercio pomposo y dictatorial que prácticamente nunca convivió con su hijo y que murió cuando este tenía ocho años.



H. P. Lovecraft

Su madre, Sarah Susan Phillips, de la que él fue el vivo retrato, era neurótica y posesiva, que volcó todas sus muchas insatisfacciones en el pequeño Howard.

Continuamente decía que su pequeño era muy feo y no debía dar un paso lejos de sus faldas, que la gente era mala y tonta, que, como sus padres provenían de Inglaterra, él era de extirpe británica, por lo tanto ajeno al terrible país en que vivía, asegurándolo como un futuro racista.⁵⁴

En su "*Introducción a la literatura norteamericana*", Jorge Luis Borges nos dice: "muy sensible y de salud delicada, fue educado por su madre viuda y sus tías. Gustaba, como Hawthorne, de la soledad y aunque trabajaba de día, lo hacía con las persianas bajas".⁵⁵

Desde niño sufrió terribles pesadillas, lo que no es de extrañar, pues como dice la psicología, el horror cósmico deriva de ese terror al vacío que se acrecenta, resultado con tanta frecuencia, por la educación superprotectora.

Lovecraft se crió sobreprotegido y solitario, leyendo en la gran biblioteca de su abuelo. Siempre fue ateo. Hablando de sí mismo en tercera persona, dice el propio Lovecraft:

"A pesar de que su padre era anglicano y su madre anabaptista, nunca creyó en la abstracta mitología cristiana que imperaba en torno suyo. En cambio fue un devoto de los cuentos de hadas y de las Mil y Una Noches, en los que tampoco creía, pero los cuales, pareciéndole tan ciertos como la Biblia, le resultaban mucho más divertidos".⁵⁶

Él comenta, en *Algunas notas sobre algo que no existe*:

⁵⁴ Lovecraft, H. P. *Los mitos de Cthulhu*. España, Alianza, 1969, pp. 11-52

⁵⁵ Borges, Jorge Luis. *Introducción a la literatura norteamericana*. España, Alianza, 1997, pp.122-123

⁵⁶ Lovecraft, H. P. *Op. Cit.* pp. 11-52

“Cuando tenía tres años o menos, escuchaba ávidamente los típicos cuentos de hadas, y los cuentos de los hermanos Grimm están entre las primeras cosas que leía, a la edad de los cuatro años. A los cinco me reclamaron *La mil y una noches* y pasé horas jugando a los árabes, llamándome ‘Abdul Alhazred’, lo que algún amable anciano me había sugerido como típico nombre sarraceno. Muchos años más tarde, fue cuando pensé en darle un puesto en el siglo VIII y atribuirle el temible e inmencionable *Necronomicón*.”⁵⁷

A los seis años descubrió las leyendas del paganismo clásico, la mitología griega y romana, llegó incluso como juego a construir altares a Pan y Apolo. Dejó de ser un árabe y se convirtió en romano. El estímulo imaginativo fue inmenso, y durante una temporada creyó realmente haber vislumbrado faunos y dríadas.

Cuando tenía ocho años adquirió un fuerte interés por las ciencias, que surgió sin duda de las ilustraciones de aspecto misterioso de “*Instrumentos filosóficos y científicos*” al final del Webster’s Unabridged Dictionary.

Primero vino la química, y pronto tuvo un pequeño laboratorio muy atractivo en el sótano de su casa. A continuación vino la geografía, con su extraña fascinación centrada en el continente antártico y otros reinos inexplorados de remotas maravillas. Finalmente amaneció en él la astronomía, y el sueño de otros mundos e inconcebibles abismos cósmicos eclipsó todos sus intereses durante un largo periodo.

A los trece años, influido por las novelas policíacas, fundó una “*Agencia de detectives de Providence*”, que obtuvo cierto éxito entre los chicos del vecindario. Pero pronto se cansó de este juego y volvió a su soledad, a leer cuentos fantásticos y terroríficos, y también a escribirlos. Su primer relato, *La bestia de la cueva*, imitación de los cuentos terroríficos de la tradición “gótica”, fue escrito a los quince años de edad.

⁵⁷ Lovecraft, Howard Phillip. *H.P. Lovecraft*. México, Tomo, 2003. pp.14-20

En su adolescencia, racionalista y lógico cien por cien se dedicó a imitar a los escritores del siglo XVIII, sentía predilección por todo lo antiguo pero en especial por ese siglo. Considerándose británico, adoraba todo lo que le recordase a su patria, considerando los ideales de América le parecían inefablemente pueriles. Creía que nada es capaz de comprender ni de amar a nadie, sabía que el pensamiento humano es, quizás, el espectáculo más divertido y desalentador del globo terráqueo.

Odiaba la luz, pero en las noches revivía para leer, para escribir, para pasear por las calles solitarias, y sobre todo para soñar. Lovecraft vivía por y para sus sueños, en ellos experimentaba una sensación de expectación, de aventura, relacionada con el paisaje, con la arquitectura y con ciertos efectos de las nubes en el cielo.

“Mi salud me impidió asistir a la universidad; pero los estudios informales en mi hogar, y la influencia de un tío médico notablemente erudito me ayudaron a evitar algunos de los peores efectos de esta carencia. En los años en los que debería haber sido universitario viré de la ciencia a la literatura, especializándome en aquellos productos de aquel siglo XVIII, del cual tan extrañamente me sentía parte”⁵⁸.

En 1914 descubrió la *United Amateur Press Association*, y se unió a ella. El beneficio que obtuvo fue sobreestimable, pues el contacto con los variados críticos y miembros le ayudó infinitamente a rebajar los peores arcaísmo y las pesadeces de su estilo. Ahí le aconsejaron incursionara en la literatura fantástica.

A los veintitantos años, Lovecraft abandonó su estilo dieciochesco y adoptó el de su gran ídolo de entonces: Lord Dunsany. *Los Cuentos de un Soñador*, *El Libro de las Maravillas* y *Los Dioses de Pegana* se convirtieron en sus libros de cabecera; así como la creación de un panteón de deidades. Y en 1917, a los

⁵⁸ Lovecraft, Howard Phillip. *H.P. Lovecraft*. México, Tomo, 2003. pp.14-20

veintisiete años de edad, publicó su primer relato fantástico: *Dagon*, en la revista *Weird Tales*. A éste siguieron otros, la mayor parte se publicó en la misma revista.

En 1921 falleció su madre, y tomó la decisión de ganarse la vida como escritor de cuentos de miedo, como crítico, como corrector de estilo, como lo que fuese, con tal que tuviera relación con la pluma. El trabajo, sin embargo, abrió notablemente su panorama social. A la fuerza tuvo que relacionarse con gente y, aunque sus cuentos pasaron inadvertidos para el gran público, hubo quienes se interesaron por ellos y escribiendo al autor.

Y entre sus correspondientes; escritores conocidos, noveles o aficionados; se fue creando el que más tarde se llamaría *Círculo de Lovecraft*.

Sus cartas con aquellos amigos eran realmente prodigiosas y en ellas hacía gala de una gran cultura, de inagotable fantasía e incluso de un magnífico humor. Bautizó a sus correspondientes y amigos con nombres sonoros y exóticos: Frank Belknap se convirtió en Belnapius, Donald Wandrei en Melmoth, August Derlet en el Conde d'Erlette, Clark Ashton Smith en Klarkash-Ton, Robert Bloch en Bho-Blok, Virgil Finlay en Monstro Ligriv, Robert E. Howard en Bob-Dos-Pistolas. El mismo firmaba sus cartas como "el sumo sacerdote Ech-pi-El" (transcripción fonética inglesa de sus iniciales H.P.L.), como Abdul Alhazred o como Luven-Kerapf. "Sus fórmulas de despedida - dice Ricardo Gosseyn - son casi siempre como éstas: suyo, por el Signo de Gnar, Abdul Alzared; suyo, por el Pilar de Pnath; suyo, por el Ritual Gris de Khif, Ech-Pi-El".

Entre sus amigos se sentía admirado y querido, seguro y volcaba en ellos todo su amor reprimido. Ante la sociedad pragmática y violenta de su país era un hombre aterrado y retraído que soñaba con vagas utopías pacifistas. La amistad postal y multilateral del *Círculo de Lovecraft* pronto se reflejó en su

obra literaria, sus corresponsales aparecieron en sus cuentos, un ejemplo ubicó a Derleth como Danforth en *Las montañas de la Locura*.

En esos años de apertura Lovecraft fue más prolifero literariamente hablando. Poco después se casó, pero dado a un verdadero horror por el sexo, su mujer y él se separaron después de dos años dematrimonio.

Tras estos hechos, su principal placer fuera de la literatura, paso a ser la búsqueda evocadora del pasado de antiguas impresiones arquitectónicas y paisajísticas en las viejas ciudades coloniales que plasmaría gradualmente en sus obras; se las arregló para cubrir un territorio considerable desde Québec y el tropical Key Westen.

Murió de cáncer intestinal e insuficiencia renal el 15 de marzo de 1937, en el Jane Brown Memorial Hospital de Providence. Tenia cuarenta y siete años. Después de su muerte sus amigos y admiradores se dedicaron a recopilar sus cuentos dispersos o inéditos y publicarlos.

La vida de este autor se remitió a la exploración del yo interno, Lovecraft al convertirse en un observador de la realidad que le rodeaba y no gustaba, tenía la posibilidad de remitir sus propias vivencias y parte de sus miedos a las letras, como un re-configurado que transforma la realidad de él y su lector.

La comunicación de sus propias visiones de la realidad en un momento de explosión social nos brinda una visión más amplia de su interior, de su psique. Facilitando el análisis de sus obras al



establecer una comunicación estética; sin embargo, el velo fantástico y el llamado al horror envolverá al lector en un campo minado de indeterminaciones.

“Él sentía con enorme intensidad el misterio numinoso del mundo, pero precisamente su racionalismo le impedía caer en la creencia, en sus relatos inventó pues, una mitología fantástica que le permitió expresar sus emociones más complejas y extrañas, en un plano estético donde no turbaban la visión del mundo que le exigía su razón, no por estrecha menos pura”⁵⁹.

Es por ello, que la obra de Lovecraft ocupa un papel de orden neurálgico en la literatura fantástica de horror. Fue prácticamente el único género temático que cultivó, a excepción hecha de algunas otras obras dispersas, como sus artículos sobre astronomía, viajes, algunos ensayos y poemas. Preferentemente empleó la forma de relato de extensión media o corta, junto con algunos cuentos que aparentan ser novelas no demasiado extensas, y poemas.

“La causa por la que escribo relatos fantásticos es porque me producen una satisfacción personal y me acercan a la vaga, escurridiza y fragmentaria de lo maravilloso, de lo bello y de las visiones que me llenan ciertas perspectivas, ideas, ocurrencias o imágenes que pueden hallarse En el arte y la literaturas”⁶⁰

Su gusto por el cuento sobrenatural coincidía con sus inclinaciones personales. Logró la suspensión y violación momentánea de las irritantes limitaciones del tiempo, del espacio y de las leyes naturales que nos aprisionan; gusta en su narración de frustrar la curiosidad con horror y el conflicto del tiempo en el espacio. Además de describir los acontecimientos sobrenaturales en voz de sus personajes, tal y como describiría un suceso fantástico, una persona real.

La obra de Lovecraft se caracteriza por su originalidad que no radica en ninguno de sus elementos aislados, sino en su estructura totalizadora. Esta forma

⁵⁹ Lovecraft, H. P. *H.P. Lovecraft*. México, Tomo, 2003. pp. 29

⁶⁰ Lovecraft, H. P. *Notes on writing weird fiction* Amateur Correspondent, Julio, 1937. Traducido por Pablo Morians.

queda constituida por la angustia cósmica de nuestro autor y de su manifestación onírica simbólica. La cosmogonía imaginaria que el sostenía no fue un sistema rígido, sino más bien una especie de construcción estética siempre adaptable a su personalidad en evolución y a su cambio de interés.

“Cósmico, es el término incansable repetido por Lovecraft para describir su estética central: Elijo el relato preternatural porque es el que mejor se adapta a mi inclinación; uno de mis más profundos y persistentes deseos es lograr, momentáneamente, la emisión de cierta extraña suspensión o violación de las irritantes limitaciones del tiempo, espacio y leyes naturales que nos tienen perpetuamente aprisionados y frustran nuestra curiosidad de los espacios cósmicos infinitos...”⁶¹

Su lenguaje es muy garigoleado, a veces excesivamente saturado de adjetivos al modo Poesco y la lectura de muchos relatos puede dar la sensación de repetirse, por los argumentos, los recursos y sus personajes a veces demasiado parecidos a su creador. Conocía a la perfección cómo se han de escribir los relatos de terror, sus recursos y esquemas. Sus mayores logros fueron su gran imaginación y la poderosa capacidad de crear ambientes para un buen relato.

La geometría tendenciosa de lo no euclidiano, el mundo del caos donde cohabita su panteón estelar de dioses, aunado al despliegue de máquinas y formulas que describen la forma de sus cuentos, engaña a sus lectores pensando a nuestro autor se desenvuelve en el mundo de la ciencia ficción; sin embargo, carece de todo tinte generalmente futurista y desfile de adelantos tecnológicos comparados con su época de creación literaria.

En su visión Einstein ya había reestructurado la ciencia con la relatividad, por eso es que Lovecraft es un escritor de tilde fantástico de horror.

⁶¹ Lovecraft, Howard Phillip. *Cthulhu, una celebración de los mitos*. España. Valdeña- Gótica, 2001, pp. 15

La inspiración de sus cuentos surgió de sus manías y su imitación por los maestros modernos, como él los llamaba. También se le suma la frase que el escritor argentino Julio Cortazar ha sugerido: todos los relatos buenos, sobre todo los fantásticos, son productos de neurosis, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivización y traducidas en un medio ajeno al terreno neurótico. En el caso de Lovecraft, su concepción del universo como refugio de prodigios espantosos es simplemente la transición literaria de su complejo de extraño.

“La fuerte influencia que los maestros modernos plasmaron en nuestro emisor dejó rasgos perceptibles en su obra⁶². Se vio inundado por Edgar Allan Poe y la idea:

“La obra se debe medir por la finalidad que llena, por la impresión que provoca, antes que por el tiempo que lo llevo llenar la finalidad o por la extensión del sostenido esfuerzo necesario para producir la expresión, de esta manera, el autor permite desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere”⁶³,

Y adjudicó a sus cuentos ese sello, aunque personalizado. También tomó como referencia la atmósfera y su repercusión con el lector, así como la herencia gótica que aquellos referentes le dieron.

Se nutrió de uno de los creadores del miedo cósmico que han alcanzado el más alto nivel artístico como Arthur Machen, quien dotado de una impresionante herencia celta ha creado una vida imaginativa de rara belleza, intensidad y fondo histórico, asimilando el misterio Medieval y defendiendo la fe católica. Su obra *El gran dios Pan* y *el Pueblo Blanco*.

Menos intenso que Machen en trazar los extremos del puro terror y predefinir el estilo de Lovecraft, aunque infinitamente más próximo de la idea de

⁶² Lovecraft, Howard Phillip. *El horror en la literatura*. España, Alianza, 1982, pp. 86-106

⁶³ Zavala, Lauro. *Teorías del cuento I*, México, UNAM, 1986, pp. 13-17.

la existencia de un mundo real que nos hostiga constantemente, es el inspirador Algernon Blackwood en cuya obra se encuentran algunas de las páginas más finas y espectrales de nuestro tiempo; toda una institución de lo preternatural, con que construye, detalle a detalle, las impresiones y percepciones que conducen a la realidad a una visión o una vida supranormal, su obra, *El Mendigo*.

Igualmente, Lovecraft buscó el embrujo de la prosa y musicalidad de la creación en su máximo para definirse a sí mismo como escritor del horror. Dotado de visión exótica e iridiscente, Edwar John Moreton Drax Plunkett decimoctavo barón Dunsany fue su guía, inventor de una nueva mitología y tejedor de un folklor sorprendente, Lord Dunsany se ha consagrado en un mundo de fantástica belleza, su punto de vista es excedente de lo más auténticamente cósmico que se ha emitido.

Y bajo esta influencia cósmica imaginaria y el mundo formado por la literatura fantástica; dentro de su corta vida Lovecraft produjo muchos cuentos durante los veinte años en los que estrictamente se dedicó a la literatura, escribió unos sesenta y tantos relatos profesionalmente publicados.

Cronológicamente hablando, y refiriéndonos a una clasificación póstuma realizada por Derleth, podemos distinguir varias épocas e influencias englobando sus relatos en tres categorías:

- Relatos oníricos de corte dunsaniano.

Básicamente cubriría las obras escritas en su niñez y hasta la juventud; algunas narraciones de su primera etapa desde *Polaris* (1918), *La Tumba*, *Dagon*, *El Ceremonial* hasta *Hypnos* (1921), y el llamado "ciclo de narraciones de Randolph Carter", *El extraño* (1921), *La ciudad sin nombre* (1921), entre otras.

- Relatos de Nueva Inglaterra.

Referentes directamente a su etapa de madurez; heterogéneo grupo de historias terroríficas que tienen como marco a su "época realista"; una veintena de obras escritas aproximadamente entre 1923 y 1930. Se consolidó definitivamente el estilo de Lovecraft, inclinándose hacia los escenarios "realistas" de Nueva Inglaterra, y produjo la primera parte de relatos de los "Mitos de Cthulhu". Encontramos ya algunas de sus novelas cortas: *La casa apartada* (1923), *El caso de Charles Dexter Ward* (1927), *La llamada de Cthulhu* (1926), *El horror de Dunwich* (1928).

- Relatos de los "Mitos de Cthulhu".

Corresponde a su etapa final desde 1930 a 1936. Con una producción numéricamente menor pero de obras más extensas, mejor elaboradas y con mayor presencia de elementos científicos; *El susurrador en la oscuridad* (1930), *En las Montañas de la Locura* (1931), *La sombra sobre Innsmouth*, *La sombra más allá del tiempo* (1934) y *El clérigo maldito* (1937), hasta el final de su carrera. Así, encontraremos relatos que pueden encuadrarse en varias categorías a un mismo tiempo. A pesar de sus variedades, la médula de sus narraciones está constituida por el "terror sobrenatural" u "horror cósmico".

El máximo literario de Lovecraft se encuadró en esta última sección de su vida, socialmente los Mitos crearon una revolución póstuma y el panteón de dioses desataron seguidores del círculo del tentáculo.

En la década de los 70's, comienza la traducción en francés y español de sus obras y crece la popularidad europea y mundial de este autor. En Francia la revista *Planète* publica *Hypnos*, y la prestigiada *L'Herne* le dedica un número completo, mientras que en Argentina y España aparecen las primeras traducciones en español.

Cierto es, que la esencia primordial que poseen las obras de Lovecraft se refiguran considerablemente ante una traducción; pero los primeros contactos de muchos lectores han sido con ellas. Leemos traducciones de acuerdo a los gustos personales de los traductores ; sin embargo este paso es necesario para que una sociedad lectora conozca este tipo de literatura.

A pesar de ello, Lovecraft fue un escritor prolífero en el campo del cuento, sus obras están fuertemente influenciadas por lo maestros modernos que reflejan el proceso de evolución que sufrió el cuento fantástico.

Para adentrarnos en una experiencia comunicativa de índole estético, que tome como una opción para librar las indeterminaciones a la hermenéutica; tomaremos a una de sus obras que explotan a la mayoría de sus monstruos y el estilo depurado de la etapa final de su vida, además de remitir a sus otras obras estrechamente relacionadas, analizaremos **En las montañas de la Locura.**



Haciendo un poco de referencia; Francisco Torres Oliver nos comenta un poco de este cuento largo:

“En las montañas de la locuras, con sus alusiones a misteriosas inmensidades del cosmos, relato publicado por entregas en *Astounding stories* que los lectores de 1936 habían considerado una choche [sic], se ha revelado como una verdad tras la revolución científica de este siglo (para nosotros siglo pasado). Como el físico Lewis

Thomas ha dicho en un reciente artículo, <el logro más grande del siglo XX, ha sido el descubrimiento de la ignorancia humana>⁶⁴.

Y con esta antesala nos aventuramos en el proceso de la comunicación estética, tomando como una opción a la hermenéutica.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

⁶⁴ Lovecraft , Howard Phillip. Lovecraft , Howard Phillip. *Cthulhu, una celebración de los mitos*. España. Valdeña- Gótica, 2001, pp. 13

<< Cthulhu noster qui es in maribus, sanctificetur nomen tuum; adveniat regnum tuum; fiat voluntas tua sicut in R'lyeh in Yha-nthlei>>.

Olaus Wormius

III. Hermenéutica, de la interpretación a la locura.

Del sentido a la Interpretación

El hombre, dentro de su viviente mito interno y la sensación de sus miedos, expresa por medio del lenguaje toda una gama de idealizaciones interiores que vuelve comunicables al expresarlas al exterior.

La literatura es una caja de Pandora, dónde todo aquello que los escritores, en sus reflexiones individuales desearon transmitir a los demás se torna comunicable. Sensaciones, ideas míticas, percepciones y visiones se transforman en una cadena de metáforas vertida en letras. Las obras literarias poseen en sí las simbolizaciones de una apreciación, comunican de manera escrita lo hablado por el lector en su interior. Como hemos analizado, el proceso comunicativo entre lector y autor no se trunca por la falta de nivel fónico, sino que se adapta a una naturaleza escrita del discurso.

El proceso de comunicación es llevado a un grado estético que antepone la temporalidad y ambiente de su receptor al mundo del libro. Pero, una obra literaria configura la realidad para ser expresada, un lector la refigura para transformar su realidad y reestructurar su percepción de lo real. Este intercambio de visiones, le permite a la obra retroalimentar a su interlocutor, permitiendo a la comunicación establecer su proceso.

En dicho proceso la retroalimentación permite a los actuantes del diálogo emitir juicios y adjudicar valores a su experiencia comunicativa, lo que abrirá las puertas a asimilar el resultado del choque de realidades, emitir nuevas significaciones y establecer un manifiesto común con lo hablado y su interlocutor.

“Un diálogo logrado hace que ya no se pueda recaer en el disenso que lo puso en marcha. La-coincidencia que no es ya mi opinión ni la tuya, sino una interpretación del mundo posibilita la solidaridad moral y social, creando una comprensión recíproca de las personas. La opinión común se va formando constantemente cuando hablan unos con otros”⁶⁵

Dentro de los textos, los diversos lectores, en sus diferentes etapas históricas entablan un intercambio de conceptos y realidades que vuelven suyo, convirtiendo al autor vertido en su pensamiento en parte de la percepción de la realidad y planteando entre ambos un acuerdo concienzudo de las igualdades en las percepciones, creando un lenguaje común para ellas.

En la comunicación estética se piensa en palabras, es decir que se piensa en algo al momento de escribir, por lo tanto se dice o declara algo en la escritura, un símil a lo hecho en el estrato fónico.

A lo largo de éstas páginas hemos analizado el cómo en la literatura se desarrolla el proceso comunicativo estético, cómo cada individuo vierte su implosión de la metaforizada realidad por medio del lenguaje, al igual que cómo ese lado mítico, onírico y psicoanalítico que permite la parte no lingüística de nuestra expresión, se desenvuelve en distintas corrientes de la literatura. La parte restante de este proceso es el cómo retransforma un texto la significación de la realidad de su receptor sin caer en una incomprensión comunicación.

Pues bien, todos los textos literarios, al igual que una comunicación interpersonal, poseen un motivo del porqué fue dicho o hecho en el caso escrito. Ese motivo que le hizo proyectar su interior lingüístico al autor y plasmarlo en letras para comunicarse, se llama sentido.

“El sentido es una ubicación tiempo-espacial que va más allá de nuestro aquí y ahora, de nuestra localización empírica. Por el sentido la percepción se abre a la

⁶⁵ Gadamer, Hans George. *Verdad y Método*. Salamanca, Sigueme, 1994, pp. 185

totalidad, es una experiencia innombrable y sin protocolos. El sentido es vivencial y cualquiera puede vivirlo. El sentido es el contacto con el todo, pero no todo es el contacto con el sentido”⁶⁶.

Para comprender, cómo el motivo mueve a la experiencia de comunicar y retransformar socialmente la visión de un individuo por medio de un escrito, se debe pensar en el sentido como cada uno de los momentos de exploración, descripción y significación que el autor tuvo en su interior al enfrentarse a una percepción del exterior. Así se crean mundos posibles que el lector recibe al sumergirse en el mar de letras de un libro.

El sentido del texto se desarrolla mediante la relación entre el significado manifiesto en el lenguaje discursivo y la estructura latente del texto, que está unida a las imágenes internas del inconsciente que se exterioriza en un autor y se percibe en un lector. Lleva a cuestras, en la comunicación estética, el porqué del autor y su artísticidad escrita, así como la apreciación y recepción estética de la obra en el lector. Guarda en su entraña el significado que se busca en la literatura para la comprensión e interpretación de mensaje como tal. El sentido da forma a una expresión escrita, prácticamente le provee de armazón estructural.

Del descubrimiento del sentido en la experiencia estética se origina la comprensión del texto y por tanto su interpretación en la lectura. La transformación hacia una conciencia común y universal del lenguaje, inmerso en un retroalimentación del texto al lector, requerirán de comprenderse más allá del proceso comunicativo, pues la reestructuración de sus mundos se premoldeará de esta experiencia.

⁶⁶ Galindo C. Luis. *Sabor a ti. Metodología cualitativa en investigación social*. México, U. V., 1997, pp. 99-101

Si el sentido de cada palabra antecede siempre a un sistema de palabras; en un escrito la oración es una unidad con aspecto fónico, pero también cargada de sentido, esos contenidos de sentido desempeñan varias funciones, que se pueden comprender al paso del ejercicio de lectura, en los estratos de la obra literaria marcados por Prado e Ingarden en el análisis de ésta.

“Las oraciones y los conjuntos de oraciones cumplen básicamente con dos funciones dentro de la totalidad de la obra de arte literaria, a saber: la de actualización de sentido en las oraciones de la creación (proyección) o más precisa formación de los demás estratos de la obra literaria; y la de aparecer como material particular en la materia heterogénea de la obra literaria y por medio de sus propiedades particulares y propiedades de valor, participar de la polifonía de la obra, enriqueciéndola e influyéndola en la formación de sus caracteres totales”⁶⁷.

En sí, de entrada antecede al estrato del sentido cumpliendo dentro de la expresión del autor con el nivel de la proyección de objetos, representados por cosas, personas, destinos, procesos, todo aquello que nuestro emisor apreció y valoró al momento de percibir y transcribir al papel todas las emociones que le adjudica para representarlos.

Sin embargo, este estrato de unidades de sentido cumple otra cualidad de mayor importancia para la proyección de objetos, ello es la intencionalidad y referencialidad con que fueron expresados. Sin una intención de expresar objetos o sensaciones no habrá sentido del porque emitirlos, por lo que no existirá una proyección del interior del autor.

De esta forma, depende del conjunto de circunstancias intencionalmente proyectadas y de los contenidos de sentido en las oraciones la explicación, creación y vínculo de todas las peripecias, narraciones o aventuras que surgen en la obra literaria.

⁶⁷ Prado G., Gloria. *Creación, percepción y efecto: una aproximación hermenéutica*. México, Diana, 1992, pp. 13

La referencialidad nacería de la armonía polifónica de donde brota el texto, de referirse a la realidad construida de acuerdo a un lenguaje metafórico y simbólico.

También, este estrato evoca de sobremanera la metaforización de la realidad, cierto es que el sentido está oculto en las formas del autor para describir y nombrar. La metáfora es la mascarada perfecta del motivo de la obra. Eso explicaría porque en la variada gama de cuentos, sean populares o nacidos de los miedos internos del hombre, se encuentra oculta mucha de la verdad del acontecer humano; ya sea en su moraleja, como advertencia o siendo una simple mención; el cuento enmascara mediante metaforizaciones el sentido del por qué fue creado, o a causa de qué hecho de la vivencia se debió.

Esto obedece a que la obra literaria es una estructura multiestratificada, en dónde cada estrato mantiene una estrecha interacción con los demás; realizando una dinámica constante con el ejercicio de lectura y proceso comunicativo cuando un lector se aventura a sus páginas.

Hasta este punto, el proceso de comunicación estética ha encontrado sus múltiples facetas y explotado todas sus características y opciones; pero, una comunicación, a pesar de ser escrita o hablada, debe sembrar en los interlocutores algo de la opinión del otro ser comunicante para refigurar su realidad individual creando una experiencia. Y este fin al proceso, lo enmarca la explicación, comprensión e interpretación de lo captado.

En una comunicación interpersonal emisor y receptor se retroalimentan realizando en el momento del diálogo una explicación, comprensión e interpretación del tema tratado en el momento del habla, concilian o discuten diversas aplicaciones del lenguaje común.

Dentro del discurso escrito, en la literatura el proceso comunicativo se completa en el acto amoroso que se realiza entre texto y su receptor, el acto comunicante exige al lector dar el paso de explicar, comprender e interpretar el mensaje o texto.

Si un lector, realiza este proceso de comunicación al interior, valorará los juicios emitidos por el autor y se retroalimentará de ellos para refigurar su significación y simbolización del entorno en que se desenvuelve, convirtiendo así a la comunicación estética en un proceso de comunicación que propone una variación a la retroalimentación, el autor vierte y el lector interpreta como cámara lenta, entablando una igualdad de significaciones y refigurando al lector, aunque debemos tomar en cuenta que el texto es aplicable a la intemporalidad y a la variabilidad de la retroalimentación libro-lector.

Realizar un triunvirato como explicar, comprender e interpretar, en la literatura es una especie de tránsito a nuestro oído interior, pues lo interpretado en un texto, es la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios; en el caso de la literatura fantástica esta proyección se sumerge en el ambiente histórico, mítico y psíquico que se expresa sin inhibición. Pero, ¿cómo se desarrolla esta última fase de la comunicación?

Bien, la explicación de un hecho configurado en un mundo literario es tratar de asimilar la experiencia de otras mentes para crear una experiencia personal. Dicho de otra manera, un autor realiza una configuración interna del mundo y lo expone sublimemente en el lenguaje por medio del discurso escrito, transgrediendo la voz humana al papel; él plasma sus experiencias y percepciones de su entorno. El lector como parte activa o receptora de este polo trabaja en entablar una empatía estética con el mensaje y su sentido, explicando para sí y su situación histórico-psíquica lo experimentado por su interlocutor.

“El correlato apropiado de la explicación es la naturaleza, entendida como el horizonte común de hechos, leyes y teorías, hipótesis, verificaciones y deducciones. Así, en la explicación nosotros explicamos o desplegamos la gama de proposiciones y sentidos, mientras que en la comprensión, entendemos o captamos como una totalidad la cadena de sentidos parciales en un solo acto de síntesis”⁶⁸.

Si explicamos un hecho expuesto en el ejercicio de la lectura, realizaremos esto en diversas ocasiones, evitando caer en las indeterminaciones y concretando una verdadera asimilación o comprensión del sentido que el autor imprimió en su obra. La explicación siempre tendrá como consecuencia la comprensión de un hecho, en este caso una lleva a la otra, formando una dicotomía polarizada entre ambas. Cada una está en un polo, con su propia dialéctica compleja pero se relacionan.

Entre lector y autor, la comprensión mutua de una visión planteada desde distintos ángulos del prisma de realidad, se apoyará al participar dentro de la esfera del sentido.

Comprender lo que quiere decir un emisor al igual que comprender el sentido de su elocución constituye un proceso circular entre autor y lector; el desarrollar la explicación como un proceso interno del lector, asimilador del sentido del autor, completa a la escritura y su proceso; así como, las claves que generan a la literatura.

“La explicación y la comprensión en la lectura, no deben ser tratadas en términos de dualidad, sino como una dialéctica compleja y mediatizada. Así el término interpretación, puede ser aplicado no en un caso particular de comprensión, el de las expresiones escritas de la vida, sino al proceso completo que engloba a la explicación y la comprensión”⁶⁹.

⁶⁸ Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI, 1995, pp. 83-100

⁶⁹ *Ibid.* pp. 83-100

Falta página

N° 88

Ya que, el significado del texto no está detrás u oculto sino develado, sólo debe ser comprendido. La polisemia de una obra es interpretable como materia de análisis y reflexión, puesto que todo discurso escrito tiene una doble relación: una con la totalidad del lenguaje, pensamiento y palabra del autor; así como un sentido que se dirige al lector, quien descifra, interpreta y comprende, completando en su actualidad la esteticidad de la comunicación.

No obstante, la interpretación no conduce necesaria ni obligatoriamente a emitir juicios de valor, pues ni la interpretación ni el texto literario quedan encasillados en la actividad personal del lector, sino que alcanzan implicaciones individuales y colectivas.

Dado que, se crean similitudes en nuestro lenguaje, coincidencias mediante las cuales chocan las realidades de los seres humanos y condensan un lenguaje común, la interpretación de un texto literario, muy a pesar de tener diferentes receptores, siempre habrá en ellos ideas y puntos de igualdad con el autor, pues muchas de nuestras visiones han sido arraigadas en nosotros desde la formación tradicionalista de la familia y nuestros descubrimientos empíricos o aquel lado mítico humano.

En estas similitudes y choques de realidades comprendidas en un texto, la acción artística y estética que se realiza en la recepción de un mundo posible no está completa.

Comprendemos al sentido en un texto pero no la sublimidad con que fue plasmado, entendemos su proceso comunicativo más no la expansión de sus mundos posibles, podemos interpretar el significado de sus metáforas pero no comprender el lado onírico y psíquico que lo envuelve, realmente no podemos comprender y sobrepasar la belleza e imaginación con que fue inspirado y plasmado un texto, si no hay una experiencia de por medio.

Por ello es que enfatizo, que a nuestra comunicación estética le falta ese algo que la convierte en estética en verdad, así como le permita analizar al texto por su sentido y contexto histórico.

También, por ello he tomado el camino de la literatura fantástica, porque en ella hay más de mil opciones que pueden llevarte a su motivo; un tanto más de soluciones que interiorizan un algo en su lector para refigurarlo o 'moverle el tapete', ampliando su perspectiva del contexto común.

Ahora bien, lo que podría explicar a un lector el porque un texto despliega un mundo posible delante de sí, sería una opción en el proceso comunicativo estético que hiciera fluir las tradiciones y el devenir histórico, así como la inmersión de la estética en ella misma.

Tal opción, que se flexibiliza a la escritura misma es la hermenéutica, pues no rompe el esquema tradición de la comunicación, sino que le anexa el choque de realidades y los interiores del lector y autor, lo convierte en un estado de retroalimentación sublime y le suma la memoria colectiva y los individualismo de personalidad de los participantes.

Como se mostró en el esquema 1, la comunicación no se encuadra en un modelo como pasos a seguir, se guía libremente de acuerdo a los participantes.

El ser humano es un ser hermenéutico por naturaleza, su vida es un ajedrez en práctica de la capacidad interpretativa con la que se enfrenta al mundo, a las situaciones o a los otros seres humanos, a sus propias experiencias o tradiciones, a sus aprendizajes, a los acontecimientos internos o externos de su ser; a su lenguaje como medio e instrumento por el cual simboliza y mediatiza para poder representar al mundo y a sí mismo.

Sus hechos históricos personales, los conocimientos individuales y los aprendidos en su sociedad, así como su concepto de valoración y apreciación en grados de belleza determinan el hilo de este pensamiento filosófico.

La hermenéutica como una opción para completar satisfactoriamente el proceso de comunicación estética, puede apoyar a rebasar los huequillos o malentendidos que aparecieran en este proceso, además de abrir la puerta al lector de apreciar el mundo sublime e imaginativo que una obra literaria le ofrece, en especial una obra de la literatura fantástica.

Hermenéutica, tradición y estética.

El ser humano por naturaleza ha descubierto su mundo denominado real explicando y comprendiéndolo. Su interior no ha sido la excepción, en su medio comunicante ha explotado sus percepciones y asimilaciones por el lenguaje, ha convertido su exterior en una simbolización común a su sociedad, girando en el entendido de entenderlo todo.

Cuando alguien, un individuo, tal vez buscando ese lado desconocido de su capacidad simbolizadora, configuró su contexto social y lo expresó cambiando su medio audible a uno más perecedero como el texto. En él, ese individuo volcó en su escrito todo cuanto sublime y fantásticamente poco común pudo ser en un mundo posible, olvidó las predeterminaciones del lenguaje para jugar con sus significados siendo poco serio con él, llenando con imaginación y personalismo cada línea, cada letra de su sentido, atentando con su locura o verdad a quien se aventure en su obra.

El hombre como ente racional no comprende lo expresado por una visión tangente a su mundo lineal y representado en ecuaciones sesudas. Aquello que se sale de su alcance comprensivo, evocando en él su realidad más irracional le ofrece, ciertamente, la posibilidad de ampliación de experiencias humanas, de su autoconocimiento y de ampliar un nuevo horizonte del mundo.

Eso es lo que ofrece la literatura, en especial la literatura fantástica, a un lector aventurero que desee comprender la obra, al igual que satisfacer un proceso comunicativo estético auxiliado por la hermenéutica. Pues, para vivir humanamente es preciso proyectarse constantemente hacia delante, reconociendo y realizando nuevas posibilidades del ser.

La hermenéutica es un modo de interpretar, tomando no únicamente el sentido o concepto literal del texto, sino sumándole el contexto que le rodea, las

tradiciones, la historia, la estética y la conciencia misma del individuo. Es apreciar el todo.

“La elaboración de la situación hermenéutica significa la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se nos plantean cara a una tradición”⁷¹.

La tradición es todo aquello que nuestro interior lleva consigo, esa carga histórica que nos ha legado miles de años de evolución y conocimiento mezclado con el nuestro, eso que expresa el lado no lingüístico del lenguaje, lo psíquico y mítico, lo interior que se sublima y seduce al crear y apreciar una obra de arte. Pero para comprender mejor esta opción comunicativa conozcamos un poco de su historia.

La hermenéutica antigua según la definición de Gloria Prado en *Creación, percepción y efecto*⁷², era en primer lugar un elemento práctico de la actividad de comprender y el interpretar mismo, y a menudo, más que un tratado teórico, resultaba un texto auxiliar práctico. Incluso la denominación de este tipo de libros o tratados era precisamente ésta: ‘Hermenéutica’; tenía casi siempre un carácter pragmático, casi siempre puramente ocasional y ayudaba a la comprensión de textos difíciles mediante la aclaración de los pasajes que poseían dificultades de comprensión.

Pero precisamente ahí, donde los textos eran difíciles tenían que ser entendidos e interpretados fue donde se desarrolló primeramente la reflexión acerca de la esencia de este que hacer y surgió una hermenéutica bastante próxima en su concepción, a la práctica actual.

El primer campo donde esto ocurrió fue en la interpretación del Antiguo Testamento por la teología que arrancó del cristianismo primitivo y continuó en línea ininterrumpida hasta nuestros días.

⁷¹ Dietrich, Rall., *En busca del texto. teoría de la recepción literaria*. México, Premia, pp. 15-30.

⁷² Prado, Gloria. *Op. Cit.* pp. 22-25

Simultáneamente otra zona de emergencia de la interpretación de textos la constituyó la jurisprudencia. Aquí se trato de cuestiones jurídicas eminentemente prácticas que resultan de la interpretación de textos legales y de su aplicación a asuntos litigiosos, en la vinculación entre la generalidad de la ley y la materia concreta de casos sometidos entre los tribunales de justicia.

Un tercer momento en el que se hubo de recurrir a un quehacer hermenéutico fue en el Humanismo renacentista, en el que se hizo la reasimilación de los textos griegos y latinos como modelo de toda cultura humana superior.

Ahora bien, observada en todos los casos anteriores la hermenéutica, no sólo cultiva una capacidad de la comprensión sino que tienen que responder también por el carácter de modelo de aquello que ella comprende, con lo que participa, entonces, de una autoreferencia. Lo anterior nos lleva a considerar de inmediato que:

“El arte de la comprensión de la tradición presupone [ya sea que se trate de textos sagrados, jurídicos o de obras maestras literarias, filosóficas o de cualquier otro índole] no sólo su reconocimiento, sino que se sigan elaborando productivamente la transmisión de dichas obras, así como también la consideración de que el punto central de toda comprensión se refiere a la relación objetiva que existe entre los enunciados y nuestra propia comprensión del asunto”.⁷³

Vista de ese modo, una interpretación definitiva no es sólo inexistente, sino que se presenta como un proceso dinámico que jamás concluye. Y como nos enfatiza Prado sobre Gadamer y la hermenéutica, esta última es una puerta al significado del lenguaje que pertenece a la sociedad y a mí como individuo, permitiendo la flexibilidad de la opción comunicativa con un texto.

⁷³ Prado, Gloria. *Op. Cit.* pp. 22-25

A grandes rasgos, la hermenéutica es una buena opción para el proceso comunicativo estético con una obra literaria; ya que, al auxiliar a su comprensión y elaborar una transmisión de ella, nos ayuda a dar una verdadera forma al círculo de la comunicación literaria, sobrepasando las indeterminaciones y comprendiendo para refigurar el mundo del lector.

Específicamente en el texto escrito la hermenéutica tiene un pensador y representante de quien tomaremos sus apreciaciones estéticas y concepto de tradición, hablamos de Hans Georg Gadamer.

Este hermeneuta remite, en sus *Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica*, que los textos literarios guían sus interpretaciones de acuerdo a las pretensiones y sentido que el autor les dotó, que no gustan de ser entendidos como un documento histórico o una apreciación estética rezago positivista del Romanticismo, sino como una conjunción del todo que rebase el problema hermenéutico de su aplicación.

Pues el *subtilitas intelligendi, explicandi y applicandi* no se quedan como un faceta de la comprensión que ocasionan inconvenientes al círculo hermenéutico que ellas forman al aplicarse en textos literarios, sino como una refiguración y reestructuración de los conceptos en común y la apreciación de la realidad de quien las aplica, comunicando, convirtiendo en suyo, en parte de quien lo lee, así el receptor aprehenderá lo comprendido y reflexionará. Esta reflexión al interior del individuo lector, ofrecerá fluidez y entendimiento al círculo hermenéutico, uniendo conciencia histórica y estética con el ser mismo.

Ya que, no es lo mismo lo que significa el texto y lo que me significa y comunica a mí; consecuencia de su temporalidad y esteticidad en mi mundo interior de yo lector. Por ello, conozcamos más sobre estas directrices en palabras de la hermenéutica de Gadamer.

Sabemos que el significado del lenguaje es una cuestión de carácter social e individual, nacemos en un medio ya figurado, sabemos que es mesa porque mamá y la escuela nos dijeron que así se llamaba, el lenguaje le pertenecía a mi sociedad antes que a mí; y lo mismo con mis gustos y mi carácter para impartir juicios de beldad.

Los libros son como licuadoras, poseen todo el conocimiento e interiorizaciones de un autor con respecto a su tiempo e historia, recopilan miedos o se empapan de la psique moldeada por la vida en un lado, y del otro lado del ring está esa misma situación pero planteada por un lector; sólo que el choque de realidades no se da cara a cara y siempre posee algo mágico y mítico que se escapa de la plana interpretación. Tales movimientos dotan de alas a la comprensión formada en un plano adimensional, la lectura siempre ofrecerá un poco más, ese más que perfila a la hermenéutica. Opina Gadamer:

“Las intenciones del autor nunca agotan el significado de una obra literaria, a medida que la obra pasa de contexto en contexto, cultural o histórico, se pueden extraer de ella nuevos significados, quizás nunca previstos por el autor ni por el público lector de su época”⁷⁴.

Cualquier interpretación debe tomar en cuenta la situación de la obra, pues interpretar una obra es realizar un diálogo entre pasado y presente, y en este diálogo se requerirá habilidad para construir preguntas a la que la obra da respuestas.

Totalmente semejante a escuchar una leyenda en voz del abuelo, las preguntas y respuestas que aplique serán satisfechas en la idealización de su época, pero si yo cuento esa anécdota a mi generación, las cuestiones serán respondidas ubicadas a mi tiempo, talvez la sirena navegue por la fibra óptica y

⁷⁴ Eagleton Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 90-105

no por el mar; sin embargo, las similitudes siempre tendrán un sentido que podemos comprender.

“Toda comprensión es producto equivalente siempre a ‘comprender de otra manera’; es una realización de potencial del texto en el que se introducen nuevos matices. Sólo a través del pasado se comprende el presente, con el cual forma una continuidad viva, siempre se ve el pasado desde nuestro punto de vista parcial ubicado en el presente”⁷⁵.

Hurgando en el pasado sabrás lo que falta en tu presente. Interpretando en los textos sabemos que comprendemos sus hechos, fusionando nuestros horizontes de suposiciones y significados históricos con los de la obra regresando a las confluencias de nuestro mundo común, pues en él y el lenguaje se conjugarán las visiones de los maestros muertos o autores, nosotros como lectores y los futuros inmersos en esta relación, a esto se le llama Tradición.

La tradición, sostiene Gadamer, encuentra su justificación fuera de los argumentos de la razón. Todo individuo lleva consigo una tradición, la que el mismo adopta por medio de sus descubrimientos en la vida, es como una cadena que recuerda al hombre cuan mítico, histórico, psíquico, loco, etc, es.

La hermenéutica ve la historia como un diálogo entre pasado, presente y futuro, y se empeña pacientemente en remover lo que obstruye esta comunicación mutua que no es efímera, es una relación circular.

“La autoridad de la tradición unida a una reflexión sobre nosotros mismos separa las preconcepciones justificadas de las que no lo son, del mismo modo que la distancia histórica entre nosotros y una obra de otros tiempos, lejos de crear un obstáculo a la verdadera comprensión, realmente ayuda a la cognición al despojar a la obra de cuanto era de significado pasajera”⁷⁶.

⁷⁵ Eagleton Terry. *Op. Cit.* . pp. 90-105

⁷⁶ *Ibidem.*

A todo esto, qué aportes significativos puede tener esta línea de la Hermenéutica. Recordemos un poco, al momento en que se realiza el ejercicio de la lectura en las palabras plasmadas en una obra literaria, también se ejecuta una recepción de ésta, ¿cómo?, al momento de concretizar.

La lectura se veía afectada por las indeterminaciones y actualizaciones que el receptor realiza en el momento de recibir la obra, estas indeterminaciones no permiten reencontrarse con el sentido de la obra, obteniendo como resultado el no comprender correctamente, ni apreciar.

Ahora bien, mencionamos que las indeterminaciones son huecos que el autor dio por hecho en su escritura, el ejemplo en este caso es el tiempo. En el cuento *El joven Goodman Brown* de Nathaniel Hawthorne, encontramos una clara indeterminación de este tipo, en el diálogo de Brown con el diablo:

“Llegas tarde, Goodman Brown -dijo-. Cuando pasé por Boston, el reloj de Old South estaba dando las campanadas y de eso hace un buen cuarto de hora”.

El cuento continúa con el diálogo, pero ¿dónde está la indeterminación? Los hechos se sitúan en Nueva Inglaterra, para el tiempo en que fue situado este escrito movilizarse de ahí a Boston en un cuarto de hora, era prácticamente imposible, no existía automóvil ni medio de transporte que recorriese esa distancia en esa época de pioneros en Estados Unidos.

Este hecho someramente desapercibido dota de carácter fantástico y de cualidades indómitas al ser con quien charla el joven Brown, ser que al final del cuento se aprecia como el demonio que tienta al protagonista a caer en los placeres que le ofrece; lo cierto es, que esta peculiaridad lo determina desde las primeras páginas como algo no racional, pero el lector y autor se enmarañan en una significación oculta que se transforma en indeterminación, haciendo confuso el qué o porqué de este ser nacido de la imaginación.

Como podemos observar, la comunicación que se establece entre el texto-mensaje y su receptor-lector llevan siempre un choque de realidades y plantean una nueva experiencia, en el plano de la tradición un diálogo entre pasado y presente. El acontecer histórico del ser y en especial sus tradiciones, comprendiéndolas como lo determinado por Gadamer, siempre representarán en la temporalidad del escrito una ayuda a descubrir y sobrellevar las indeterminaciones de una obra.

El acudir a la historicidad del texto y la asimilación de la tradición de quien lo escribió, auxiliará al lector a ubicarse en el contexto histórico en que fue escrito, flexibilizando la comprensión después del ejercicio de lectura.

Sin embargo, el tratar a un texto como un documento histórico no nos permite comprender, ni realizar una recepción estética y por consiguiente satisfacer el proceso comunicativo. Para ello habrá que valorar la artisticidad con que fue planteado, calificar de cierto modo la sublimidad con que el autor expresó su interior, su tradición misma y su percepción.

Con anterioridad, tratamos el hecho de que una obra literaria es bella. Por el lenguaje y la sublimidad que el autor plasmó en ella, de manera artística, la cual el lector percibe de manera estética.

Plantear juicios de valor estéticos no era fácil, pues cada individuo determina su concepto y percepción de belleza; sin embargo, las similitudes en el gusto por la sublimidad y la emanación de sensaciones producida por un obra; aunado a la conciencia común del lenguaje y la tradición, como una experiencia pueden aportar mediante la hermenéutica una opción más para la apreciación de una obra. Flexibilizando así su comprensión y haciendo posible el completo proceso estético comunicativo.

Volvamos nuevamente con Gadamer. Se mencionó que todo encuentro con una obra de arte significa un encuentro con nosotros mismos, tiene un presente intemporal para quien la lee y no opone resistencia a la tarea de comprensión. Pues bien, lo bello en la naturaleza es un reflejo de lo bello en el arte.

Toda interpretación comprensible que nos ayude a la comprensión tiene un carácter lingüístico, la obra de arte nos dice algo, algo presente y simultáneo, todo lo que hablamos como tradición, plantea la tarea de comprensión, sin referirse enteramente a actualizar los pensamiento del otro, sino a apreciarlos.

“En este sentido amplio, la hermenéutica contienen a la estética. La hermenéutica tiende el puente sobre la distancia de espíritu a espíritu y revela la extrañeza del espíritu extraño”⁷⁷. Siendo así, la comprensión literal del discurso no es la comprensión literal de lo dicho, sino la conjunción de todos los elementos que lo transforman y transitan.

Así lo propio se convierte en familiar, en conciencia común del lenguaje, que al enfrentarnos a una obra literaria nos permite establecer una experiencia del arte, creando en nosotros una orientación del mundo en el que nos sumergimos y una autocomprensión; la experiencia nos dotará a los lectores de una conciencia estética que emitirá juicios estéticos, sobre la artisticidad del texto.

La literatura es una forma interpretativa que tienen su momento histórico, que tienen validez en los juicios estéticos de sus lectores y sus despliegues ambientes de gusto, pero que se consuma en el medio del lenguaje y se valora en la experiencia. La obra literaria es multivoca y por lo tanto interpretable desde distintas percepciones.

⁷⁷ Gadamer, Hans Georg. *Estética y Hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1998. pp.55-72

La multivocidad de la palabra, tienen su auténtica dignidad en que corresponde a la multivocidad del ser humano. Todo interpretar de la palabra, inmiscuye a algo ya interpretado, es decir, somos una sociedad que se reinterpreta o se transforma continuamente, por la multiplicidad de voces y percepciones que se emiten.

“El arte y la maestría en el decir, que son lo que confiere su nivel de calidad estética a la declaración poética, pueden ser tenidos en cuenta dentro de una reflexión estética, pero su verdadera existencia la tiene la poesía o el texto, en remitir fuera de sí y hacer ver aquello de lo que habla el escritor”⁷⁸.

Cierto es, que un artista tiene que formar artísticamente su texto. Si dijieran lo que escriben lo emitieran con palabras de la conciencia común del lenguaje, no querrían crear, ni desearían configurar nada. Pero la mera necesidad de comunicar, los lleva a crear, y despierta en el artista la necesidad de comunicarse y expresarse con palabras, de interpretarse a sí mismo para explotar la percepción interior, para hacerlo entender que se interpretan a su manera y desde sí mismo; el para con su lector convertirse en un *secod self*.

Por eso, cuando nos enfrentamos a una obra literaria, tenemos momentos comunes que recurren a nuestro pasado y nuestra apreciación desde un sentido de beldad; estar un lector ante la obra le permite realizar la experiencia de reconocer, de re-conocer algo que ya ha visto alguna vez, pero que ahora se encuentra en un enigma.

Comprendemos que la hermenéutica además de apoyarnos con nuestro choque de tradiciones o realidades, nos permite sostener en el proceso de lectura una experiencia estética, asegurando en parte la salvedad de las indeterminaciones y la valoración de la obra por medio de nuestras sensaciones

⁷⁸ Gadamer, Hans Georg. *Op. Cit.* pp. 73-93

de lo bello, así el proceso de lectura abre el paso al círculo hermenéutico en la comprensión del texto y en la satisfacción del proceso comunicativo estético.

Este paso de la hermenéutica en nuestro proceso comunicativo esboza claramente que la escritura se caracteriza porque a diferencia del habla no puede ayudarse a sí misma, en realidad el autor queda a merced del lector.

En todos los casos la literatura comunica abandonando el acto primitivo del habla por el idealismo de las letras, por ello no se debe entender en un texto lo que se haya querido decir, sino consumir la manifestación lingüística, pues la palabra fija de la literatura está dispuesta a ser oída. En un texto el conocerlo es comprenderlo y un poco más interpretarlo, siempre dejará un poco de él en mí.

“El concepto del texto es él mismo en el concepto hermenéutico, invocamos el texto cuando no somos capaces de dar una interpretación dada. Y a la inversa nunca nos quedamos prendidos en la mera letra cuando comprendemos: la contraposición entre espíritu y letra queda suspendida en el comprender. En esta medida, el texto está referido también en el comprender en el contexto más amplio, y es también susceptible de interpretación”⁷⁹.

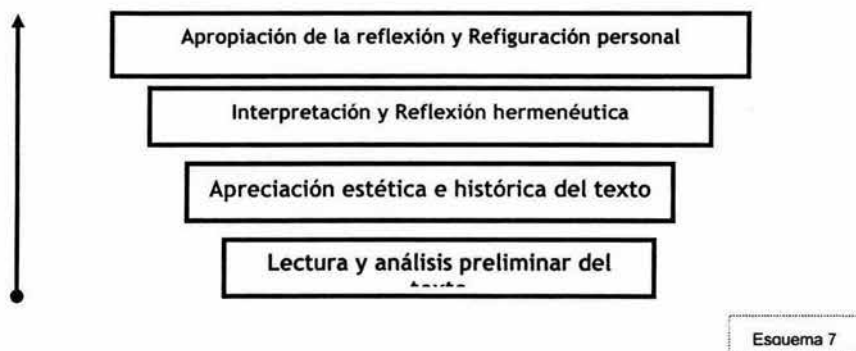
Así se desentraña con mayor facilidad a la obra literaria, sin importar sea fantástica o de otro género, puesto que si se comprende algo, se establece cierta familiaridad con él y por lo tanto con su sentido.

Nuestro proceso comunicativo estético no dependerá de la corrección o no de sus juicios de belleza, sino que con la ayuda de la hermenéutica podemos concretar más la comprensión del texto, su asimilación y refiguración del mundo del lector, será casi asegurada. Los estratos de nuestra obra llegarán más allá del descubrimiento del sentido, sino que permitirán al lector comprender más las unidades semánticas y de significados.

⁷⁹ Gadamer, Hans Georg. *Op. Cit.* pp. 183-201

Puedo asegurar, que una obra literaria es mejor comprendida si se permite en el proceso de lectura un vínculo hermenéutico entre el encuentro de las tradiciones de los participantes del proceso comunicativo y su experiencia de lo bello. Abriendo el paso así, a una mejor comunicación estética.

El mundo sociohistórico que poseen tanto autor como lector pueden reencontrarse en un punto de la reflexión hermenéutica, pues las percepciones que se vuelcan en el libro son extraídas del ritmo rutinario de las vidas de los participantes del proceso comunicativo estético. Para abordar con mayor precisión la comprensión, interpretación y reflexión de un texto, podríamos aplicar el siguiente esquema 7:



Una representación tipo pirámide invertida y ascendente responde a la necesidad de comprender, de adueñarse del mensaje para refigurarlo en el interior, todo esto basado en la lectura y un análisis preliminar del texto para llegar a una buena reflexión, la propuesta aporta la opción de visualizar y comprender los cuatro estratos del texto apoyados de la hermenéutica como paso a la interpretación y a satisfacer el proceso de la comunicación estética.

Pues en el proceso de retroalimentación llevada un grado más a la sublimidad, sabemos que los sujetos que constituyen este proceso comunicativo, son capaces de comprender, reflexionar o actuar a partir de la comprensión y reflexión, cerrando el círculo de la comunicación.

Los seres humanos siempre formamos parte de procesos sociohistóricos amplios, por eso es que la hermenéutica puede ofrecer una reflexión filosófica acerca del comprender, una metodológica acerca de la naturaleza y las tareas de interpretación en la investigación social, y un aló de aproximación a la percepción artístico/estética de un mensaje comunicado.

El esquema 7, propone un paso del lector sobre el texto en todas y cada una de las piezas del rompecabezas del proceso comunicativo estético en la literatura, basándose en la hermenéutica profunda, la que a su vez se basa en la interpretación de la comprensión cotidiana. Pero cómo logra cubrir este esquema un proceso. Sencillo, el marco metodológico de la hermenéutica profunda realiza como primer paso un análisis sociohistórico, en segundo término un análisis formal o discursivo, y como final una interpretación/reinterpretación del objeto de análisis, esto fundamentado en John Thomson en su libro: *Ideología y cultura moderna*⁸⁰.

En otras palabras, tras el ejercicio de la lectura que no brinda un mundo de indeterminaciones, el lector analiza parte de nuestro texto, realizando una interpretación cotidiana. Al adentrarse en una apreciación estético-histórica al ir consumiendo letras, comienza el primer paso de la hermenéutica profunda pues encuentra el sentido, se deja llevar por la sublimidad y sus actualizaciones entran en el orden de su sociedad, en la relación de su interior con el del autor. El análisis discursivo se realiza al momento de la interpretación y reflexión hermenéutica pues ambos actuantes del proceso de comunicación, se comprenden.

⁸⁰ Thomson B. John. *Ideología y cultura moderna*. México, UAM, 1993, pp. 302-325

Y como último paso, se refigura, se cambian las percepciones del lector para con su entorno y comienza su reinterpretación.

Bajo este criterio podemos ingresar a un proceso comunicativo estético sin menoscabos, pues aunque la imaginación y fantasía emane de un libro, podrá ser absorbido como un mensaje para retroalimentar a su lector.

Comprender la interioridad emitida artísticamente puede ser más fácil analizando al lenguaje y tomando la opción estético-histórica de la hermenéutica como un auxiliar en el proceso de comunicación estética. Aventurarse a comprender a Lovecraft, dará fe a nuestra comprensión y aventura literaria.

En las montañas de la Locura

Esta parte de la investigación resulta crucial, pues las asociaciones, análisis y descubrimientos que planteemos en torno a nuestro texto, la comunicación estética y la hermenéutica; nos permitirán dar fe y comprobar que la comunicación estética en la literatura mantendrá un equilibrio entre su lector-receptor y su autor-emisor a través de una interpretación y reflexión hermenéutica basada en la metodología del análisis del discurso, que facilite la recepción, comprensión e interpretación del sentido en el mensaje literario.

Para refrescar un poco la memoria y manteniendo presente el fin de nuestro trabajo dejemos de navegar entre tantas palabras metaforizadas, conceptos que se sumergen en el mar letrado de la literatura, y hagamos manos a la obra para convertir en belleza a la hermenéutica, comprender un texto y así atisbar en el umbral del espíritu de un autor.

Nuestro hombre en cuestión es el recluso de Providence como se ha reiterado a lo largo de este trabajo, artista del horror y genio de la literatura fantástica del siglo XX, Howard Phillip Lovecraft es el creador de la obra a la que nos aventuraremos.

En las montañas de la locura, cuento largo o novela que fuera escrito en 1931 y publicado por capítulos en la revista para aficionados *Weird Tales*. Constituye un pilar fundamental en el *opus* de Lovecraft, tanto por el sentido que le dio origen, como por el fuerte interés por las ciencias que nuestro autor presentaba. Así como, la insistente creación de una advertencia para quienes busquen respuestas en el pasado, y tal vez los esperen pacientemente enterradas por millones de siglos en los enigmáticos dominios gélidos de la región antártica.

Esta obra se caracteriza por el manejo excepcional de la adjetivación para determinar lo innombrable o inaudible que el estilo de Lovecraft marca, una comparación lineal para aquello que puedo imaginar y alguien lo ha creado en la tierra, ofreciendo un mundo posible en sus montañas; todo con el juego de palabras para aquello que ni el escritor, conoce en la realidad pero te quiere narrar.

Este texto, lleva a nuestro lector a caer en una falsa realidad del escrito, una puerta subalterna que crea lo fantástico y que lleva de la mano al horror, pero que impide su completa asimilación en un proceso de comunicación estético al llevar al nuestro receptor a creer cierto todo lo escrito. Sin más preámbulo, conozcamos a esta obra, sintetizando un poco sus páginas.

* * * * *

La narración comienza como una advertencia de quien ha presenciado los horrores inimaginables del mundo, y que pretende alentar con su testimonio, fotografías y dibujos a los futuros expedicionarios de la misión Starkweather-Moore.

Auspiciados por la Fundación Nathaniel Derby Pickman, un grupo de científicos de la Universidad de Miskatonic en Arkham, Massachusset; se organiza para realizar una expedición cuyo objeto es la búsqueda e investigación de fósiles conocidos y desconocidos que se pudiesen hallar en la Antártida.

Entre Helicópteros, maquinaria ligera y tecnología para perforación creada por los expedicionarios de la citada Universidad, así como equipo de acampar, víveres, perros y un constante informe a los diversos periódicos de Nueva Inglaterra; cuatro profesores: Pobodie, ingeniero; Lake, biólogo; Atwood, físico

y meteorólogo; y el narrador, geólogo en calidad de jefe expedicionario; junto a siete estudiantes graduados de Miskatonic y nueve mecánicos especializados, algunos con conocimientos en navegación con brújula y sextante, y otros más pilotos aviadores; se hicieron a la mar en el puerto de Boston el 2 de septiembre de 1930.



Pintura asiática de Roerich

Durante su traslado al casquete polar sur conocido por Amundsen, la expedición reciente el cambio de ambiente aunado a la excitación de sus motivos científicos pero sin modificar o deteriorar su salud física y mental. Arriban a los paisajes gélidos y enigmáticos el 21 de

noviembre, las descripciones del lugar son descritos de forma aterradora comparándoles constantemente con los paisajes asiáticos de Roerich o a la meseta de Leng descrita en el Necronomicón.

El trabajo de los científicos comienza aportando grandes frutos, realizan varias perforaciones localizando fósiles en perfecto estado de conservación como líquenes, trilobites, etc., a lo que se une una extraña marca estriada y triangular que no corresponde a ningún ser conocido. Desconcierto y curiosidad abordan a Lake con mayor énfasis que a los demás expedicionarios, pues considera que aquella marca tienen una antigüedad mayor a cualquier ser ubicado en la cronología de la biología, pues data de quinientos millones de años antes, y este descubrimiento revolucionaria toda la teoría evolutiva.

Este acontecimiento abre la puerta a la imaginación y el aspecto irracional de la lógica humana. Pobodie y Lake acompañados de estudiantes y mecánicos se aventuran más allá del territorio conocido, encontrándose con la cadena de montañas que le dieron nombre a nuestra historia.

Aquellas montañas más altas que el Himalaya al sobrevolarlas en helicóptero ofrecían un relieve con formas caprichosas, cavernas laberínticas y conos de cinco puntas. Fueron el terreno donde una raza antigua llamada “old ones” o los *antiguos* se asentaron y florecieron antes de que el hombre se vislumbrara en la tierra. Aquel desdichado biólogo descubre en una gruta a quienes duermen el sueño frío de eones, ocho cuerpos perfectamente conservados y dueños de las marcas estriadas.

Seres con cuerpo de barril extremadamente fuerte y flexible, cinco lóbulos cerebrales, cabeza de estrella amarillenta, tentáculos, capacidad de fonación silbante en escalas altas, alas membranosas, un ojo al centro, y reproducción por esporas, además de un fétido olor que enloquecía a los perros del campamento de Lake cerca de las excavaciones.

Todo ello comunicado por los exploradores a sus compañeros quienes están totalmente exaltados por los hallazgos; los vientos árticos impiden el llegar al nuevo campamento, Pobodie y Lake tratan de resistir a este vendaval sin conseguirlo, los perros más desquiciados que nunca.



Primigenia

Al no tener más informes del nuevo campamento, nuestro narrador en compañía de Danforth; un joven estudiante lector de Poe, creyente de las palabras del loco Abdul Alhazred y contracara de nuestro narrador; les buscan hallando el campamento devastado, a todos los hombres muertos o en pedacitos; tras razonar y rastrear encontraron los instrumentos de disección de Lake extrañamente limpios y ordenados, a varios antiguos enterrados en cúmulos con forma de estrella al igual que varios signos garabateados; y se percataron de la desaparición de Gedney así como de un perro.

La curiosidad paso a manos de nuestro narrador y Danforth, recorrieron en vuelo aquella montañas; decidieron desentrañar los misterios que ofrecían aquel descubrimiento de arquitectura caprichosa e inimaginable a cualquier mente humana. Cubos, conos, bocas de grutas y amplias bóvedas en forma de estrella provocaban espejismos alucinantes en sus invasores.

Se aventuraron por una cueva que los llevó a una ciudad con regularidades insanas, pasillos y salones plagados de mamposterías no lógicas para la geometría euclidiana, todo ello cubierto con bajorrelieves y medallones con puntos dispersos.

Tras observar con detenimiento comprendieron que la historia de los *antiguos* estaba plasmada en ellos. Fotografiaron y copiaron imitando la plástica antigua con dibujos, todo a su alrededor hasta agotar el último rollo y su linterna.

Narraban con gran belleza y estética su historia, desde el florecimiento hasta el declive; del porqué de su llegada a la tierra y los vuelos interestelares que realizaban, como floreció su cultura en esa tierra gélida y sagrada para ellos. Su sociedad socialista, el cómo jugueteaban con las formas celulares para crear a sus esclavos dominados mentalmente: los shogots, que eran materia pluricelular y adoptaban formas para trabajos rudos. Narraban sus peleas con los

primigenios o descendientes de Cthulu. De su decantamiento por los cambios climatológicos y la migración al agua y a la ciudad sagrada, más la rebelión de los shogots; todo endosado con medallones de puntos ordenados raramente.

Mientras caminaban en esa ciudad sin nombre y comprendían a los también científicistas antiguos detectaron un horrible hedor, tras pasar a otra sala se reencuentran con varios objetos, tres trineos que sostenían los cadáveres desaparecidos, varias latas de comida abiertas de manera curiosa y algunos manuscritos mal hechos, que insinuaban la presencia de un ser de aquella raza antigua.

Llevados por el instinto de conocimiento y la humana curiosidad descienden, según la narración de los bajorrelieves, a la base de un lago que fuere el centro de la ciudad, ahí los expedicionarios se encuentran con un grupo de despavoridos pingüinos ciegos y gigantes que intentan escapar de algo, en ese túnel los grafos han perdido toda armonía, la fetidez aumenta y la tensión más, deciden escapar en una carrera enloquecida tras pretender lo peor, ya que en su camino se topan con los cadáveres decapitados o en avanzado estado de putrefacción de aquellos ancestrales seres; en su loca huida acompañada por aquel penetrante e insano hedor deciden volver el rostro en un movimiento maldito, en ese momento Danfoth se derrumbó física y mentalmente, y las pocas centellas de razón lógica de nuestro narrador se disipan a tal grado de aceptar lo que sucede.

Aquellos testigos salen de la innombrada ciudad y surcan los cielos para huir, el estudiante enloquece ante el silbido aparente del cielo que recordaba al nefasto Tekeli-li! Tras estos hechos nuestro narrador advierte al mundo de tan inefable fin.

* * * * *

A grandes rasgos abordamos un denominado cuento o novela que cumple al pie de la letra la hechura de lo fantástico. Desglosemos y apliquemos poco a poco lo mencionado en el capítulo II y III sobre la Literatura Fantástica, el estilo de Lovecraft y la reflexión hermenéutica tanto estética como histórica de Gadamer, que giran en torno de la comunicación.

En sí, localizaremos la formula donde se allega algo fantástico, se quebranta la realidad y la razón, para concluir en un hecho nefasto en la atmósfera del horror; unido a la belleza con que fue plasmado y los puntos contextuales de la vida del autor que le llevó a explotar su interior y llegar a sus lectores.

Recordemos que la pirámide invertida que propone nuestra forma de abordar un texto, nos propone que mediante el ejercicio de la lectura se analice las opciones de un libro. Sin embargo, la interpretación y reflexiones personales se observarán reflejadas en este análisis y en la actitud recurrente de no gustar de la oscuridad, la refiguración de mi contexto.

Al comenzar con esta experiencia literaria, advierto que el ejercicio de lectura fue efectuado con el libro *En las montañas de la locura*, publicado por Alianza y traducido por Fernando Calleja. ¿Por qué mencionar este dato curioso?

Pues bien, como lengua materna no ostento el inglés, ni me envuelvo cotidianamente en una sociedad estadounidense, mi memoria colectiva y la de muchos lectores está acostumbrada a interactuar con un pueblo mexicano que gusta de los cuentos populares de brujas y aparecidos, y que posee unas raíces históricas diferentes a las expuestas en la literatura lovecraftiana. Sin embargo puedo interactuar con este libro, aunque ya haya sido refigurado por su traductor.

La reflexión, los conocimientos sobre su vida, sus manías y las características de estilo expuestas en el capítulo II, nos darán un referente para comprender un poco más su obra.

Abordemos ya la obra desde su título y la ubicación de los hechos. El título de la novela *En las montañas de la locura*, se refiere particularmente a la gigantesca cordillera donde se hallan las colosales ruinas de la ciudad de los *Antiguos*; descrita como una región difícil de alcanzar por la mente y los sentidos de los hombres normales y sus reglas.

Casi todas las acciones de los cuentos de Lovecraft se desenvuelven en Estados Unidos. Pocas de ellas ubican su trama fuera del paisaje rural y los pueblos de Road Island o Nueva Inglaterra, y el territorio estadounidense, entre otros; a terrenos dispersos como: Arabia, Australia o Egipto. Es curioso por tanto, cuestionarse sobre el porqué de elegir los gélidos territorios de la Antártica.

Nuestro autor a la edad de ocho años, enterrado en la extensa biblioteca que su abuelo le heredara, manifestó un fuerte interés por la geografía, inclinándose, específicamente, por una extraña fascinación a los reinos inexplorados y de remotas maravillas del continente antártico. Cabe mencionar también, que influenciado por la obra de Edgar A. Poe las *Aventuras de Arthur Gordon Pym* y su continuación en *La esfinge de los hielos* de Julio Verne, prosiguiera los relatos de esta tierra inhóspita y enlazara sus *Montañas de la locura*, con el temible sonido silbante del Tekeli-li.

Dando correlación a esta inclinación territorial, es lógico que científicos urgen los terrenos del continente de hielo en busca de información del periodo cuaternario o anteriores, pues según el geólogo Wegener y su teoría de "La deriva de los continentes", la *pangea* gozaba de un excelente clima para la creación de la vida, pero la actividad volcánica de la tierra la fragmento. Por

tanto la Antártida quedó cubierta por el casquete glacial, guardando miles de secretos innombrados al hombre.

Tal vez algunos de esos secretos no estén tan alejados de las invocaciones a los Antiguos o el panteón de deidades de Lovecraft. Tekeli-li pareciera la pronunciación de un bebé que imita a sus padres, pero es ahí donde radica la memoria colectiva que enreda a la atmósfera y crea un estado de terror en el individuo. Octavio Paz dice que los seres humanos nombramos nuestra realidad para no sentirnos ajenos a ella, pero tekeli-li no simboliza ni significa algo conocido, el desconocer nos vuelve vulnerables, nos pone nerviosos, nos lleva a la irracionalidad.

Disipando las primeras dudas, aventurémonos en el mar de nuestro libro. Comenzamos con un narrador implícito que es de poco fiar ante las actitudes y los hechos que expone, que a toda costa tratara de convencer al lector de la realidad de sus palabras para impedir una nueva tragedia, pero que también soltará las riendas a las conjeturas y sobreentendidos para pisar el terreno fantasioso.

Como suele ser característica de lo fantástico, contamos con un narrador implícito que ya ha sido perturbado por el hecho que quebranta la realidad. Sin embargo, Lovecraft se vivifica en él. Hablamos de un geólogo, un hombre que busca el pasado común humano para conectar una pieza más con el rompecabezas del presente; hombre de ciencia y escéptico que lleva el control lógico racional de la historia, determina los sucesos por fechas y horas, desde la partida en Boston hasta las últimas horas de su estancia en las montañas.

No duda de su carácter científico y racional; difunde sus hallazgos en los periódicos locales al reportar los avances de su investigación, enmascarándose ante el lector con un velo de comprobada verdad.

Igualando a nuestro autor con el narrador, en Lovecraft la ciencia había eliminado la creencia sobrenatural pues él se determinaba materialista mecanicista en filosofía. Todo un investigador de la Miskatonic University, pero también un loco para los demás.

Me veo obligado a hablar porque los hombres de ciencia se han negado a seguir mi consejo sin saber por qué.⁸¹

¿Será que nuestra realidad esta simplemente basada en axiomas científicos que creemos ciertos a ciencia ciega? Si dedujéramos que existe otra respuesta no científica y que no somos el eslabón evolutivo perfecto seguiría nuestra soberbia de conocimiento, tal vez esa es la insignificancia del hombre a la que se refiere Lovecraft, realmente este texto si te hace sentir pequeño en el universo, y creando fiabilidad en sus palabras .

Volviendo al libro, desde las primeras palabras y hasta el final, nuestro interlocutor acudirá al lector buscando fiabilidad, advirtiendo y apelando a su conciencia. Sin embargo a su lado y durante todo el texto aparecerá su contracara, el estudiante Danfoth.

Danforth, ha leído el Necronomicón al ser aficionado a la lectura de libros excéntricos y hablaba de Poe. Desmitifica el lado totalmente científicista de la obra, tanto que al presenciar y comprender el descubrimiento de una nueva raza y el choque de su última visión pierde la razón, en los laberintos creados por los *Antiguos*. Este efecto literario de dualidad confunde hasta a el más hábil lector, pues en el la lectura la personalidad de un receptor se convertirá en el protagonista científico o mítico.

Para reforzar lo dicho, nos presenta un grupo de hombres de ciencia, que surcan los cielos y comprenden a la orientadora brújula, elemento tan vital hasta

* Mi análisis se basa en la obra *En las montañas de la Locura* de H.P. Lovecraft, cuarta reimpresión 2001 de Editorial Alianza, Biblioteca de Fantasía y Terror.

el final; incluso han credo maquinaria ultraligera que confunden a los lectores, ubicando nuestra narración en la ciencia-ficción, que es totalmente falso.

La historia se desarrolla en 1930 y fue escrita en '31; los avances tecnológicos de esa época habían hecho su pasarela de moda en los anales de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y se perfilaba para un repunte en la Segunda. Percatándonos de las comparaciones y similitudes que el autor comenta, emplea frecuentemente la frase: *Es por todos sabido que...* pues odiaba la tecnología y los abruptos cambios, e inconscientemente nos ofrece una clave de la actualidad de su mundo en:

Aquello era la encarnación real de <<lo que no debe ser>>, del autor de novelas fantásticas y la analogía que más se aproxima a su realidad es un enorme tren subterráneo tal como se le ve a su llegada desde el andén de una estación... Pero no nos hallábamos en el andén del metro.

Pobodie, el ingeniero ubicado en este contexto histórico pudiese desarrollar una perforadora como la descrita en el libro. El texto no posee grandes avances tecnológicos por lo que no es ciencia-ficción.

Tal vez se pudiera discutir un poco sobre la formación de los shogots por los *Antiguos*, pues su manipulación en ingeniería biomolecular es bellamente plasmada por Lovecraft. Sin embargo, poco tiempo antes de la escritura de este libro, el científico soviético Oparin enunció su teoría sobre "El origen de la vida", donde describía la formación de materia viviente a partir de la inerte, esta es la famosa teoría de la "sopa caliente".

Biológicamente la existencia de estos seres no es de ciencia ficción o futurismos, los mixomicetos, que al igual que los shogots, son células gigantes de varios decímetros, se movilizan reptando y se reproducen por ciclos biológicos

muy complejos, explicado en los *Cinco Reinos Vivientes* de Margubis. Por lo tanto, esta obra se ubica en lo fantástico no en la ciencia-ficción.

Nuestro autor cumple el estilo de sus antecesores y lo demandado por el horror y lo fantástico; con la atmósfera adecuada para el desafío de la razón.

Las atmósferas lovecratianas se describen con una saturación de adjetivos y características que muestran amplio lenguaje manipulado por el autor, pero la determinación por no darle nombre a lo innombrado, y permitirle al lector imaginar más mórbidamente lo que no describe, formando en el ejercicio de la lectura amplias indeterminaciones.

Un ejemplo son: la presencia de vientos de carácter inimaginable que impiden cualquier movimiento, el horror a perder la orientación en esas bocanadas gélidas, estos vendavales se relacionan directamente con la aparición de los *Antiguos*.

...en otra la creciente furia del vendaval. Soplaba de un modo tan salvaje aún donde nosotros estábamos...no dejábamos de pensar en la fuerza delirante del viento sobre el campamento de Lake...

El empleo de la naturaleza como aliada del horror en un texto suele dar los mejores resultados, en cuanto a la transmisión de sensaciones del autor al lector; es parte del proceso comunicativo literario. El escritor se refleja y comunica su concepto sobre el hombre, él lo determina como un átomo en la inmensidad del universo, una criatura insignificante que pretender comprender los secretos de la inmensidad estelar, pero al estar frente a ellos, ante la preternaturalidad se evade a sí mismo.

Aquellos exploradores de la fría Antártica, padecerán la ominosa sensación de insignificancia, al igual que sus lectores, pues el nivel de comprensión

tambaleará ante la inmersión de la mente de quien lo escribió, en sí el horror de Lovecraft por el universo y lo desconocido.

Algunas atmósferas más son la presencia de la oscuridad y neblina en el clímax de la obra; el recurrente sonido Takeli-li, que ya comentamos, proveniente del silbido del viento en las grutas; el pestilente y penetrante hedor de los *Antiguos* y sus esclavos; al interlocutor no se le niega que su manejo de atmósferas es excelente.

Recorriendo un poco más las páginas de este libro, se localizan puntos específicos que poseen una gran carga de exterioridad reflexionada en el autor y comunicada en las líneas; ¿cuáles puntos? Los paisajes, la geometría y los *Antiguos*.



Los paisajes no conocidos fuera de la geometría y lógica humana; me refiero específicamente a las montañas y la geometría de la ciudad. Lovecraft acude a dos descripciones: las comparables a algo conocido pero raro; y aquellas que no se

pueden describir y emplea las sombras del sol, las apariencias geométricas, las palabras que no lo definen pero que lo vuelven innombrable, insano.

Algo de aquel paisaje me recordaba las extrañas y perturbadoras pinturas asiáticas de Nicholas Roerich, y las descripciones, aún más inquietantes de la meseta de Leng de perversa fama que aparece en el terrible *Necronomicón*...

En distintas oportunidades, nuestro autor compara las alucinantes montañas y maravillas apreciadas en el continente helado. Con las pinturas de Roerich o la Meseta de Leng.

Lovecraft vivió su vida en una casa antigua, ubicada en la cresta de la antigua colina de Providence; frente a su escritorio una ventana que le permitía observar a los árboles, ramas y tejados venerables. Ciertamente esa meseta fue la que el loco árabe Abdul describe en el Necronomicón. Todo nacido de la imaginación.

Quien no nació de la imaginación y se le refiere por sus pinturas es Nicholas Roerich. Concedor de la filosofía, ciencia y arte con un enfoque holístico, se ubica, aunque sin gloria ni fama, por sus pinturas en el arte popular ruso. En 1929 en Nueva York se inaugura el Nicholas Roerich Museum. En ese museo Lovecraft en compañía de F. Belknap Long, conoce los paisajes hindúes y tibetanos de vividos colores y atisbos cósmicos pintados por el artista ruso.

Lovecraft queda maravillado por la obra, tanto por la naturaleza extravagante y esotérica de sus contenidos, como de las suposición de que aquel artista es una de esas raras almas fantasiosas que han vislumbrado los secretos grotescos, terribles, de más allá del espacio y el tiempo y han retenido alguna habilidad para insinuar los prodigios que han vista.

Esta es la causa por la que se apoya en él para determinar la apariencia de sus descripciones. E inclusive es adjudicable que los medallones con puntos que plagan las tallas de la ciudad y en las tumbas de los *Antiguos* en el campamento de Lake, sean consecuencia de una



pintura de Roerich, donde se muestra una mujer con un manto y un medallón en forma de círculo con tres puntos organizados.

La arquitectura lovecraftiana en la ciudad de los *Antiguos*, es un concepto desafiante y atrevido que tiende a llevar los sentidos a su máximo nivel de resistencia; justo hasta el punto en que la tensión es casi insoportable y terminarían por precipitarse en la oscuridad del vacío sin sensaciones .

Ante estos edificios formidables y laberínticos con tallas de estética insólita nos enfrentamos ante un desafío parecido a Borges. Él nos denomina a su Aleph como el todo, Lovecraft marca a su ciudad como la concepción evolucionada de la belleza, conos, triángulos, estrellas que llaman al pentagrama de lo universal o lo diabólico en un todo concebido en ella. Pero es totalmente parecida a la imponente majestuosidad del Egipto de Borges. Tal vez ambos escritores retomen al viejo Egipto por su belleza y enigmática formación de sus pirámides; además del misterio de la dificultad de su creación.

Podría definirse como anómalo, pero el hombre se atemoriza ante algo que desafía a Euclides.

El efecto que producía era el de una ciudad ciclópea de arquitectura no conocida ni imaginada por el hombre, con inmensas masa de mampostería, negras como la noche, que suponía monstruosas desviaciones de las leyes geométricas.

Otro aspecto relevante en esta narración es la aparición de las grutas o cavernas y el laberíntico interior. Con respecto al laberinto, un principio fundamental es la selección: no cualquiera debe entrar ahí, es una prueba, es aquella que mide las destrezas adquiridas a lo largo del camino; prácticamente es la antesala al descubrimiento.

...pero este tenía una calidad de simbolismo amenazador completamente nueva y misteriosa, y me estremeci cuando el trémulo laberinto de muros, torres y minaretes fabulosos surgió de entre los turbulentos vapores helados que se cernían sobre nosotros.

La cueva por donde emergieron los especímenes encontrados por Lake y aquella por donde nuestros exploradores ingresaron a la ciudad simboliza la inmersión o el ingreso al descubrimiento después de sobrepasar la prueba.

La cueva lleva al útero de la tierra, a la muerte como la denotaban nuestros antepasados en el inframundo, o al descubrimiento del origen. En este caso al encuentro con los bajorrelieves que describían la llegada de los *Antiguos* a nuestro mundo y el como de manera accidental crearon la vida en la tierra a partir de células. Esta suposición del regreso al útero es planteado por nuestro autor y descrito como una opción, pues modela de manera probabilística la evolución originada por el azar, si ningún sentido ni progreso, más que el que conocemos como el ser humano.

El penúltimo caso a discutir es el desafío a la realidad y la razón, al negar la conjetura de la evolución y creación, tanto religiosa como escéptica; en especial los habitantes de yermo que ocultos en la blancura no están muertos sino que esperan ser despertados, seres que sobrepasan los quinientos millones de años de antigüedad, sabientes, estéticos y superevolucionados. El quebrantamiento de la mente humana como ingreso a los terrenos del horror y lo fantástico, así como de la aceptación de la existencia vital en el universo.

El autor posee una gama de deidades en su panteón interestelar, concepto que tomara de los Dioses de Pegana de su antecesor e inspirador Lord Dunsany. Este conjunto de dioses idiotas o malvados se relacionan entre sí en sus diversos relatos.

Me refiero al descubrimiento de los *Antiguo*. Seres con cuerpo de barril extremadamente fuerte y flexible, cinco lóbulos cerebrales, cabeza de estrella amarillenta, tentáculos, capacidad de fonación silbante en escalas altas, alas membranosas, un ojo, y reproducción por esporas, además de un fétido olor. Que con tantas características podrían representar la sociedad ideal para Lovecraft muy a pesar de su aspecto.

¿Por qué la sociedad ideal? Nos enfrentamos a seres inteligentes y estéticos que vivían en una sociedad socialista. Era de esperarse que cronológicamente en la era de Lovecraft el socialismo fuera una cura para el capitalismo, una sociedad más avanzada lograra comprender que es el modo más sencillo de la convivencia social, además del horror a nuestro autor por las revoluciones sociales.

Esta aseveración se acrecienta al denotar que carecían de vida familiar, pues su reproducción era escasa dada su longevidad y dureza biológica para adaptarse a cambios climáticos. Su reproducción era por esporas reflejando la terrible fobia que Lovecraft tenía con respecto al sexo y su falta de institución familiar en su niñez.

En otra perspectiva, los silbidos que emitían según la narración abarcaban grandes escalas musicales, tal vez de ahí provenía su plasticidad y sensibilidad a la belleza. La música es la forma más sublime de la concepción humana, el poseer cinco bulbos cerebrales debió ampliar las posibilidades de captación y comunicación en un grado mayor al estético conocido.

El habla, en el sentido de pronunciación silábica, apenas resultaba concebible pero era muy probable que pudiera emitir notas musicales como silbidos de una amplia escala.

Poseían una curiosidad científicista que no retuvieron, también sufrieron las consecuencias de su longevidad, las peleas con los descendientes de Cthulhu. Su largo sueño abrió la puerta de la mente del interlocutor para refrendar su idealismo de congelamiento y renacimiento, en un cuento como la historia contado al revés.

La creación de sus monstruos obedecen a uno de sus pocos placeres, la búsqueda evocadora del pasado de antiguas impresiones arquitectónicas y paisajística en las viejas ciudades coloniales y caminos apartados de los hombres, de las regiones de América. Pero como sabes si una marca estriada y triangular, así como sus orígenes son totalmente insanos.

A lo largo de los hechos narrativos, desde el descubrimiento de la marca estriada hasta el abandono de la zona gélida, se determina el carácter ambiguo de los antiguos pues comienza temiéndoles y advirtiendo a los demás, pero al final, en la huida al helicóptero los compadece por ser exterminados por algo más atroz.

Los focos en rojo los dan la descripción del estado de ánimo que plaga discretamente la palabra felicidad, los descubrimiento, el estado de salud mental, entre otros se acompañan de la palabra felicidad.

Otro tanto lo llevan los perros, quienes si bien recordamos, se dice tienen una sensibilidad muy arraigada, pueden captar los estados de ánimo y hasta la vibra, si lo podemos llamar así.

En la obra, muestra poco a poco como aquellos animales que pensamos insipientes pueden comprender su sensorialidad, a tal grado de repudiar los innumerable, es el caso de los perros, que empeoran su estado al paso de la narración. Con la pluma de un escritor que es ante todo un observador atento y

psicológico, ha creado de forma singular uno de los ambientes más inhóspitos y hostiles. Cada elemento del continente del sur es una puerta a la muerte.

Eso contribuirá también a que los efluvios no lleguen hasta los perros, cuyo hostil desasosiego estaba empezando a convertirse en problema, incluso a la considerable distancia a la que se hallaban.

Sumado a lo anterior el nefasto fin también se presenta cerrando el círculo de las características de la literatura fantástica, con respecto al horror y la preternaturalidad, así como la búsqueda del contexto y referencialidad de nuestro autor. Casi nulos sobrevivientes de esta expedición, un Danforth enloquecido y aquel que advierte a futuros aventureros de los hechos fantásticos y de horror que les esperan al desafiar al pasado son la consecuencia emblemática de la literatura, no negamos que en esta obra plasmó su sello.

Pues bien, ahora que hemos otorgado una actualización y comprendido las indeterminaciones de *En las montañas de la locura*, mediante un análisis hermenéutico orientado a la historia y contexto de Lovecraft. Podemos también emitir una visión idónea para valorar el concepto estético de la obra, para refigurarla en nuestro interior comunicativo y concretar nuestra experiencia en una reflexión que nos cambie la percepción del contexto.

Realmente, desde un punto de vista muy particular y habiendo completado el círculo de la comunicación estética, aseguro: el escritor es un excelente narrador que aprovecha su contexto para desatar su mente. Demuestra en su escritura que rechaza las convenciones mecánicas de la literatura popular, evitando llenar sus cuentos con personajes y situaciones comunes.

Plasma con gran artísticidad, las impresiones y sentimientos de sentirse insignificante ante el enorme enigma que representa el universo. Las palabras

aunque innombrables, saben transmitir la sensación percibida al imaginar un evento como el encuentro directo con el pasado.

No teniendo más palabras, considero que este cuento o novela aun indefinible en esas líneas literarias, debe ser considerado como una expresión estética de la sensación de reencontrar un pasado común. El sentido que lo vio nacer tienen un fundamento especial la unión de una realidad mentirosa y la mente humana.

Conclusiones

Navegar en el campo de la Literatura Fantástica junto a la Hermenéutica defendiendo el equilibrio de una comunicación que se basa en los juicios deesteticidad, pareciera un espejismo ucrónico. Esta investigación en sus inicios parecía defender una ucronía. “La ucronía se ubica en un pasado que nunca sucedió, y que por lo tanto no es ni falso ni verdadero: es nada”⁸².

Dentro del campo de la comunicación las perspectivas de análisis e investigación se centran en los aglomerados medios: prensa, radio y televisión. Sin embargo, la literatura es una forma más de la comunicación humana al igual que un arte, y como tal presenta dificultades en su modelo comunicativo.

No poseemos la oportunidad de disociar o empatar los puntos de vista de nuestra visión de la realidad con un ser parlante como nosotros, sino que nos referimos a un libro, un texto que pareciera frío y difícilmente delineado para cumplir un proceso comunicativo. Pero, un texto posee la intención, sentido y significación que un hombre sublima en una charla, posee puntos de referencia que la conciencia universal del ser humano y el propio lenguaje descubren entre líneas, como pudimos apreciar.

El empleo de la hermenéutica es una elección viable al modelo de comunicación estética, pues el paso del tiempo o la ideología que al lector influya, no afectarán el uso de esta opción para mejorar el campo de la interpretación, en el proceso de comunicación. Al ser la historia un movimiento cambiante de la sociedad, las interpretaciones y refiguraciones variaran por ser una investigación social, pero lo escrito, no cambiará.

⁸² Del Paso, Fernando. “*La verdad de la mentira en la literatura*”, La Jornada Semanal / Num. 457, México, 07 de diciembre de 2003, pp. 4-7

La literatura no está maniatada para impedir el círculo de la comunicación, efectúa cambios que pueden auxiliarse de distintas herramientas como la hermenéutica, para que el discurso en ella expresado sea comprendido e interpretado y pueda refigurar los conceptos y significaciones que un receptor, en distinto espacio temporal, con diferentes juicios de belleza y diversas concepciones e influencias tanto psicológicas, míticas y sociales, entable con el mensaje-texto una verdadera comunicación estética.

Realizar en el proceso comunicativo estético una interpretación y reflexión hermenéutica de una obra; brinda la posibilidad de recorrer histórica, artística y sensiblemente un texto, superando en ella los baches creados por las indeterminaciones y las dudas de la actualización. Prácticamente se concretiza y desmenuza sin dañar, el motivo, sentido, al igual que el origen de una obra. Apropiándose de ella el mismo lector y realizando un acto amoroso que permite vislumbra una retroalimentación en un nivel o forma distinta al establecido en el habla. Pudimos hacer parte de nuestra refiguración los miedos y aciertos de Lovecraft.

Antecedo, no estoy aseverando que exista la retroalimentación en la comunicación estética tal y como se presenta en un diálogo cara a cara. Sino que la seducción con la que un texto aborda a su lector, la belleza que se emplea para debelar las barreras de las interioridades de los dos seres inmiscuidos en este proceso, conllevan a una refiguración en uno de ellos.

Al comprender e interpretar el texto, le permite al receptor mediante el proceso de la lectura ponerse relativamente en los zapatos del emisor y coincidir o rechazar sus propuestas dentro del choque de realidades. Todo ello, hace cambios la interioridad del lector que explaya en una reorganización, simbolización y hasta significación de su realidad con respecto a las similitudes o veracidades del texto y su autor.

Es prudente anteponer la autonomía semántica del texto que media esta modificación interior, esta aparente retroalimentación ya que se liga no a la comprensión de palabras simplemente, sino a elevar un poco más este hecho a la sublimidad, a la belleza, al trasfondo de esas palabras. Es atribuirle un intercambio de sensaciones que serán asumidas por el lector y atribuidas al libro por consecuencia al autor. La relación autor - lector no está dividida por el libro, la atemporalidad del texto y el movimiento de la concepción estética humana nos marcan un intercambio fuera del nivel fonético, pero dentro de la comunicación de cada individuo.

Es por ello, que comencé este argumento con un concepto de ucronía, ya que la acronía necesita la referencia histórica de lo que sí pasó para negarla e ingresar en el juego donde la negación de un hecho contiene la afirmación del hecho contrario. Afortunadamente para nosotros los espejismos acrónicos no se presentaron a lo largo de esta investigación. Concretamente, el proceso de comunicación estética auxiliada por la hermenéutico, sí ofrece una opción para completar su proceso comunicativo en la literatura fantástica.

La prueba contundente a nuestra afirmación, es el último punto del capítulo III. Nos adentramos en el difícil y nebuloso terreno de la literatura fantástica. Comprendimos que dada su realidad descriptiva de los hechos y sus características específicas en el despliegue de atmósferas, hasta el más ávido lector naufraga en ella.

La hipótesis: la comunicación estética en la literatura mantiene un equilibrio entre su lector-receptor y su autor-emisor a través de una interpretación y reflexión hermenéutica basada en la metodología del análisis del discurso, que facilita la recepción, comprensión e interpretación del sentido en el mensaje literario. Tenía ante ella un gran reto. El conejillo de indias, Lovecraft y su obra *En las montañas de la locura*, nos permitió adentrarnos en él bajo el emblema de estética e interpretación.

Como se comprobó, la primer lectura o una leída de pasadita no bastan para comprender la adjetivizada visión literaria de Lovecraft, su contexto actual en cuanto a su ubicación dentro del género literario de ciencia-ficción era erróneo, el velo de misticismo y temor un poco risible, aunque no olvidemos que descubrimos a un gran literato maestro de las emociones que llevan al límite la razón y la resistencia mental humana.

Siguiendo la propuesta hermenéutica comenzamos desglosando y comparando su obra con la historia que el autor creo hasta el día de su muerte. Donde se descubrió, que muchos hechos fortuitos que determinan el hilo de la narración son producto de los gustos, impactos sociales y hasta traumas. Su ingeniosidad no es merito propio, como enuncia Gadamer, la conciencia universal del hombre se creó desde sucesos inmemoriales, que en el lenguaje y la psique prevalecen. Lovecraft no es la excepción, muchos de sus sucesos los debe a sus antecesores.

Bueno, poco después de haber librado las indeterminaciones con la ayuda de la memoria histórica, podemos observar un mundo posible e impactarte. Lovecraft resultó ser un artista de la palabra, volvió sus miedos a la interioridad, y aplico el lenguaje de manera magistral para explotarlo en una obra literaria. La imaginación y la cultura, así como un arraigado amor por la ciencias se hacen presentes en adjetivos, conceptos innombrados y sentidos llenos de belleza, a pesar del tema que los forja.

Nuestro autor y casi todos los dueños de hermosas obras literarias hacen de la escritura, una experiencia sublime de comunicación; que ningún medio actual posee. El subjetivismo de los humanos y la materia etérea que ronda sus mentes harán a este mensaje presa de sus propios interiores; tal vez la búsqueda de la objetividad o un rasgo de verdad en la comunicación estética, la lleve a tomar opciones tangibles como la propuesta en esta investigación.

Reflexionando lo antes mencionado, la apropiación de una obra por su lector es el fin concreto de alguien que comunica; en especial de un cuento que se carga de misticismos, leyendas y humanidad.

El hombre en sí mismo encierra un mundo de sensaciones que conjunta su yo interno, el contexto que lo modifica y a su vez él transforma, así como la esencia mítica y sagrada que le hereda la tradición. Comprender y valorar la forma más sensible de hacer preceder sus pensamientos, es el mismo hecho que llevó a los *Antiguos* a plasmar su historia en los bajorrelieves de su ciudad sin nombre.

Fuentes de Información

Bibliográficas

- Adler Mortimer. ¿Cómo leer un libro? México, IPN, 1985, pp. 49
- Alcalá, Antonio. La comunicación humana y la literatura. México, ANUIES, 1972, pp. 23-41
- Beristáin, Helena. Diccionario de Retórica y Poética. México, Porrúa, 1997, pp. 305
- Blanchot, Maurice. El libro que vendrá. España, Siruela, 1990, pp. 243-244
- Borges, Jorge Luis. Introducción a la literatura norteamericana. España, Alianza, 1997, pp.122-123
- Borges, Jorge Luis. Et. Al. Antología de la literatura fantástica. España, Sudamericana, 1999. pp. 7- 17
- Calvino, Italo. Cuentos fantásticos del XIX. Vol. I . España, Siruela, 1997. pp.9-11
- Charlton, W. Introducción a la estética. Argentina, Ateneo, 1976, pp. 1-20
- Connill, Jesús. Discurso y realidad, en debate con K. O. Apel. Madrid, Trotta S.A., 1994, pp. 134-137
- Dietrich, Rall. En busca del texto, teoría de la recepción literaria. México, Premia, pp. 31-54
- Eagleton Terry. Una introducción a la teoría literaria. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 90-105
- Gadamer, Hans Georg. Estética y Hermenéutica. Madrid, Tecnos, 1998. pp.55-72
- Gadamer, Hans George. Verdad y Método. Salamanca, Sígueme, 1994, pp. 185
- Galindo Cáceres Luis Jesús. Sabor a ti. Metodología cualitativa en investigación social. México, U. V., 1997, pp. 44

Gautier, Théophile. Muertas enamoradas, relatos fantásticos. Barcelona, Lumen, 1999. pp. 7-8

Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus. El hombre de arena y otros cuentos. México, Siruela, 1990, pp. 73

Hawthorne, Nathaniel Et. Al. Cinco mujeres locas, cuentos góticos. Barcelona, Lumen, 2001. pp. 9

Lovecraft, Howard Phillip. Cthulhu, una celebración de los mitos. España. Valdemar- Gótica, 2001, pp. 15

Lovecraft, Howard Phillip. El horror en la literatura. España, Alianza, 1982, pp. 86-106

Lovecraft, Howard Phillip. H.P. Lovecraft. México, Tomo, 2003. pp.14-20

Lovecraft, H. P. Los mitos de Cthulhu. España, Alianza, 1969, pp. 11-52

Méndez Torres, Ignacio. El lenguaje oral y escrito de la comunicación. México, Limusa, 1994, pp. 38

Paz, Octavio. El arco y la Lira. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 3ra. Ed., pp. 58

Prado G., Gloria. Creación, percepción y efecto: una aproximación hermenéutica. México, Diana, 1992, pp. 11-12

Ricci Bitti, Pio. et. Al. La comunicación como proceso social. México, Grijalbo, 1990, pp. 41

Ricoeur, Paul. Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido. México, Siglo XXI, 1995, pp. 39

Ricoeur, Paul. Tiempo y narración. México, Siglo XXI, 1995, pp. 865-880

Scott Walter. El espejo de la tía Margaret. México, Tomo, 1954, pp. 51-52

Souto, Arturo. El lenguaje literario. México, Trillas, 1995, pp. 17-19

Thomson B. John. Ideología y cultura moderna. México, UAM, 1993, pp. 302-325

Todorov Tzvetan, Introducción a la literatura fantástica. México, Coyoacan, 1994. pp. 24

Zavala, Lauro. Teorías del cuento I, México, UNAM, 1986, pp. 70

Hemerográficas

Del Paso, Fernando. "La verdad de la mentira en la literatura", La jornada, México, 07 de diciembre del 2003, pp. 4-7

Lovecraft, H. P. Notes on writing weird ficción Amateur Correspondent, Julio, 1937. Traducido por Pablo Morians.

Murguía, Verónica. "Tolkien y los Prejuicios", Sec. Las rayas de la cebra, La jornada, México, 19 de enero de 2003, pp. 12