

237
2el.



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE PSICOLOGIA

**MUNDOS LITERARIOS.
UNA EXPLORACION DEL DISCURSO
FANTASTICO.**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PSICOLOGIA
P R E S E N T A :
MANUEL DAVID ROJA CASTILLO**

DIRECTOR DE TESIS: JOAQUIN FIGUEROA CUEVAS



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

MEXICO, D. F.

1 9 9 7



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

INDICE

Introducción.	Pág. 3
Cap. 1. De lo fantástico en literatura.	Pág. 6
1.1. De la aparición y evolución de lo maravilloso y lo fantástico en el discurso literario.	Pág. 6
1.2. Lo maravilloso y lo fantástico en la cultura popular de Occidente.	Pág. 16
Cap. 2. El cuento fantástico.	Pág. 22
2.1. Una literatura en resistencia al ideal moderno.	Pág. 22
2.2. La novela gótica, predecesor del cuento fantástico.	Pág. 25
2.3. La experiencia de lo fantástico.	Pág. 26
2.3.1. Sobre los temas de lo fantástico.	Pág. 28
2.4. La definición de lo fantástico.	Pág. 29
2.5. Breve genealogía del cuento fantástico.	Pág. 33
Cap. 3. Aproximaciones psicológicas al terreno literario.	Pág. 40
3.1. La experiencia estética.	Pág. 40
3.1.1. El Huesped, cuento de Amparo Dávila.	Pág. 55
3.2. Mundos literarios.	Pág. 62
Cap. 4. El significado actual de lo fantástico.	Pág. 68
Cap. 5. Consideraciones finales.	Pág. 69
Notas.	Pág. 71
Referencias.	Pág. 74

Introducción.

El interés básico del presente trabajo, se centró inicialmente sobre la posible significación que el hombre otorga a la literatura como una fuente de gozo culto, refugio quizá para su quehacer lúdico e intelectual o consuelo para los sinsabores de su vida social; sea cual fuere el ámbito donde el hombre acentúa dicha significatividad, la concesión de un significado, sea afectivo o intelectual, hacia la función que cumple la literatura sobre el hombre, lucía interesante para reflexionar sobre ella y encaminar en ese sentido nuestra reflexión en torno a la literatura. De ahí surgió un segundo interés en relación a la significación que concede el sujeto a los contenidos que se exploran en un discurso literario: una significación que rebasa las fronteras de lo que supone una experiencia literaria más y a través de la cual el contenido trasciende adueñándose sutilmente de una parte del pensamiento del lector ávido, o como lo expresan las palabras de Calvino cuando habla de los clásicos: *"los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por multitudes, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual."*

Nuestra reflexión emerge desde el ámbito literario, se cuestiona desde la experiencia literaria, y es por lo que será en el ámbito literario donde nuestros intereses hallarán los primeros frutos; en éste sentido nuestra aproximación a la literatura entraña un conocimiento sustancial del género literario en cuestión y de los contenidos que emanan de él.

Entre los distintos géneros literarios podemos encontrar una gran diversidad de formas de pensamiento - muy importantes todas ellas - que confrontan nuestra lógica de las cosas, nos sensibilizan a otras esferas de vida, conversan con nuestras ideas ... en fin, nos adentran sutilmente entre sus páginas. Y sobre una inmensidad de páginas a leer, existen aquellas en las que el hombre experimenta un sensible desprendimiento de su realidad cotidiana en tránsito a un mundo de elementos irreales, fabulosos, sobrenaturales ...; quimeras que han ejercido sin duda un poder de fascinación innegable en la historia del hombre, esas páginas pertenecen a la literatura fantástica.

Ahora bien, una exploración de los contenidos del género fantástico se antoja complicada desde un principio pues, a mi parecer, una explicación concluyente y constreñida de dichos contenidos, a partir de una única forma de explicación e interpretación, restringiría por mucho un fenómeno tan profundamente irreductible. Dado lo anterior, nuestra exploración y aproximación a esos contenidos - en un intento de aprehensión general del discurso fantástico -, no se constreñirá por la especificidad de algún enfoque particular, será en una convergencia de visiones en torno a la literatura de donde se desprenda un conocimiento de dichos contenidos para destacar su significatividad en el ámbito literario, en su relación con el hombre en sociedad y por último en el significado individual y actual que tiene el discurso fantástico.

Nuestro interés sobre la significatividad que concede el sujeto, el lector ávido a un género literario, no se detiene en los procesos cognoscitivos por los que se lleva a

cabo dicha significación, se conduce entonces hacia la relación entre el hombre y los discursos literarios que nacen en una cultura y se detiene a plantear la apropiación de los contenidos literarios - en tanto que formas de narración del hombre cristalizadas en la literatura -, como el discurso o narración de la cultura misma.

De ésta manera, el presente trabajo emerge de la intención de construir un ensayo que integre elementos de dos rubros tan relacionados entre sí, como los son la literatura y la psicología, describiendo con un interés particular a la literatura como una fuente de conocimiento y su relación con la psicología, en tanto que los contenidos literarios, se antojan imprescindibles en un análisis de las cualidades que hacen de la literatura una experiencia sustancial en la vida del hombre.

Cap. I. De lo fantástico en la literatura

En esa búsqueda de mundos literarios habitables, diversos y luminosos todos ellos, nuestro encuentro con la literatura fantástica evoca las más variadas sensaciones. En ellas irrumpen la fragmentación y el desprendimiento de nuestros esquemas concebidos sobre lo real e incluso de lo imaginario. Parcialmente sensibilizados, la intrusión de un nuevo orden de ideas, conceptos y leyes constituyentes de una realidad literaria particular, confronta nuestro pensamiento y le exige, para su asimilación no solo la facultad de asignarle sentido y significado como a otro género literario - del que invariablemente se desprende conocimiento - sino que aspira también a reanimar nuestra facultad de maravillarnos y comprender, sin pretender la totalidad, en una visión más amplia su propia naturaleza fantástica.

Comprender lo fantástico no solo en sus definiciones y significo lo actual, sino también por los puntos de enlace histórico en que argumenta su existencia, entraña conocer más sobre sus orígenes y evolución dentro del terreno literario y el papel que ha tenido en la cultura. Para ello es necesario hablar de su largo devenir en la literatura como punto inicial de nuestra investigación.

I. I. De la aparición y evolución de lo maravilloso y lo fantástico en el discurso literario.

La literatura fantástica no ha sido un producto literario exclusivo de un periodo o siglo particular, si bien es cierto que vivió un auge reconocido en el cuento

fantástico durante el siglo XIX, los antecedentes de lo fantástico en la literatura se hallan cristalizadas en obras de tiempos y espacios muy remotos.

Para intentar mostrar un panorama más extenso sobre el devenir de lo fantástico en la literatura nos serviremos del ensayo titulado " **Sobre lo fantástico en la Literatura.**" (1) del escritor francés Charles Nodder (1780-1844), abriendo algunos paréntesis con notas referentes a la información vertida en dicho ensayo.

En él, se resume la presencia de lo fantástico en distintos momentos que ha experimentado el género humano a lo largo de su historia. Comienza con una reflexión sobre el cómo debió de proceder la imaginación del hombre al elegir el objeto de sus primeros y subsecuentes deleites :

Fue inicialmente el mundo de las sensaciones el que incitó la curiosidad del hombre por el mundo perceptivo y material, de ella se sirvió la literatura de los orígenes; progresivamente su pensamiento se transformó y ascendió de lo conocido y palpable a lo desconocido e intangible,

"... y en el silencio de la noche escuchó la maravillosa armonía de las esferas inventando las ciencias contemplativas y las religiosas ..."

lo que paralelamente significó la separación entre el ser divino e inspirado y el hombre terreno, el Dios y el hombre; el hombre prosiguió en su búsqueda y encontró un motivo más de deleite :

"... como ya había dado lugar a sus creaciones esenciales, que el género humano ya había recibido en nombre de la verdad, se extravió adrede en una región menos

ideal menos imponente, pero no por ello menos rica en seducciones, y para decirlo todo inventó la mentira";

las alucinaciones, los terrores nocturnos, los sueños, las ensañaciones místicas fueron en su conjunto extraordinarios descubrimientos que tendrían el poder de fascinar al hombre, quien ya les había otorgado absoluta credibilidad y naturalidad :

"... aquellas fantásticas tomaron cuerpo, todos aquellos cuerpos ficticios una individualidad resuelta y especial, todas estas individualidades una armonía y así se tuvo el mundo intermediario."

Así, de estos tres momentos u operaciones sucesivas se compuso el vasto imperio del pensamiento humano : la de la inteligencia inexplicable que había fundado el mundo material, la del genio divinamente inspirado que había adivinado el mundo espiritual, la de la imaginación que había creado el mundo fantástico .

Los lenguajes, según Nodder han guardado fielmente las huellas de esta generación progresiva y el punto culminante de su desarrollo se encuentra en la sublime ciencia , la ciencia de Dios. Afirma que incluso la ciencia de Dios se apoya en lo fantástico, aunque de una forma seria y sombría, pues su injerencia sobre la vida debía ser a través de impresiones serias; de modo contrario, la fantasía puramente poética se aderezó con todos los encantos de la imaginación :

"...su único objetivo fue presentar bajo un aspecto hiperbólico todas las seducciones del mundo positivo..."

De tal forma la fantasía poética abrió mundos de inagotables bellezas y colores, de tal suerte la región de Oriente, favorecida en maravillas y misterios únicos fue cuna de los más fantásticos sueños literarios: Las mil y una noches. La musa que inspirara semejantes obras despertó renovada en la poética Griega. En la Ilíada, el cielo mitológico, el Olimpo, se comunicaba con la tierra mediante sentimientos, pasiones, alianzas y combates. Se erguían héroes y semidioses en una historia que hasta entonces no tenía parangón, y que constituyó junto con la Odisea la biología poética que representara el mundo sublime donde moraba el espíritu griego. Basta con recordar los viajes fantásticos que protagonizó Ulises camino a Itaca, en tales aventuras se mostró al hombre en relación con el mundo imaginario y el mundo positivo, en su cercanía con dos mundos que progresivamente y bajo el manto de la religión tornáronse inconciliables. Más faltaba mucho tiempo para que sucediera la separación definitiva.

Lo fantástico y lo maravilloso¹, una vez que las doctrinas religiosas o la ciencia de Dios alcanzan su cúspide y entran en decadencia, experimenta necesariamente una transformación en sus formas literarias; la facultad de producir lo maravilloso, nos dice Nodier, se ejercita ya, en un género creativo más vulgar y mejor apropiado a las necesidades de una inteligencia materializada. Es entonces cuando aparecen las fábulas cuya popularidad, nos explica Nodier, se debió a que se gestan en el momento de decadencia y transición que sufría Europa. Nuevamente, cuando el imperio de las

¹ En este momento aun no se ha hecho la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso, puesto que esto comporta un análisis detenido de la cuestión de los géneros literarios. Nos consideramos, provisionalmente, y de un modo muy general, como punto de partida sobrenatural, es decir de un universo de creencias y mitos insertos en la literatura de una cultura dada y más adelante se profundizará específicamente en la cuestión literaria.

verdades reales o tenidas por tales se desmoronaba, las fábulas a su manera aconsejaban y consolaban al hombre : *"otorgan un atisbo de alma al desgastado mecanismo de la civilización"*. Tal es la explicación de por qué lo fantástico llega a ser tan popular en la segunda mitad del siglo XVIII y en lo sucesivo.

En este punto Noder abunda sobre el papel de lo fantástico en la época que le tocó vivir; nos dice :

"Si el espíritu humano no siguiera complaciéndose aún con vitidas y esplendentes quimeras, cuando tocara en su aspecto natural las repulsivas realidades del mundo verdadero de esta época de engaño, sería presa de la más violenta desesperación, y la sociedad ofrecería la espantosa revelación de una necesidad unánime de disolución y suicidio."

Estas palabras reflejan el sentir de un escritor invadido como tantos otros de un espíritu romántico, un espíritu que recorría sus almas y que trataba de extenderse por medio de la literatura a la constitución de un hombre que se revestía con un nuevo traje, el de la modernidad.

Noder prosigue su exposición citando los escritos de los últimos clásicos grecolatinos, Luciano y Apuleyo, cuyas obras reflejan el resurgimiento de la literatura fantástica olvidada de tiempo atrás en la obra de Homero; desde el Asno de Oro, escrita por Apuleyo, la literatura fantástica en Grecia se rehace bajo el disfraz de la

imitación y de ella solo se oyen murmullos como en espera de un impulso que les haga comenzar de nuevo.

Lo mismo que aconteció con los griegos y latinos aconteció en la literatura europea; su literatura clásica perpetuada por los monjes se erigió sin intermediarios ni imitaciones, más la ansiedad de una sociedad ávida de luces, tal como la describe Nodier, produjo que circularan publicaciones de obras antiguas que eclipsaron por un tiempo a lo fantástico, que sin obscurecerse del todo llevaba siglos dando en solitario su luz a Europa, de tal suerte, que las producciones literarias fantásticas habían creado una atmósfera sobrenatural en las naciones europeas:

"Mientras tanto había inventado o embellecido la historia de las edades equívocas de nuestras jóvenes naciones, poblando nuestros castillos en ruinas de visiones misteriosas, evocando sobre los torreones la figura de las hadas protectoras, abriendo un refugio impenetrable en los huecos de las peñas o bajo las hendiduras de las murallas abandonadas a la formidable familia de serpientes y dragones."

La influencia fantástica en la literatura, afirma Nodier, jamás será olvidada; se puso de manifiesto en las narraciones de leyendas que ensalzaban las extraordinarias hazañas de torneos, de batallas y cruzadas, todas ellas esparcidas al conocimiento colectivo debido a la tradición oral que se extendía en voz de viejos narradores de cuentos y troveros. Su influencia en la novela de caballerías era notable, el amor y el heroísmo se sublimaban en dimensiones fantásticas (2), el héroe combatía ante

infinidad de personajes, poderes, sortilegios y de más calamidades, su enemigo nos dice Nodier :

"... era el universo personificado a través de una multitud de diferentes individualidades en lucha contra un guerrero, armado como toda defensa, de su coraje, de su amor y de la verdad."

Era una batalla distinta la que ocupaba el hombre :

"...se trataba del proceso moral de lo injusto, debatido en el interés general de los hombres situados entre el cielo y el infierno."

Esa imaginación de antaño, confiesa Nodier, era grandiosa y encantadora; más el envejecimiento de las fábulas, a su criterio, significan el comienzo de una nueva vida social acorde a nuevos supuestos y sin respeto a las tradiciones del pasado; esto se debe al instinto de cambio que reside en un pueblo y que incita a los hombres a esa renovación de la vida. Mas esa renovación de la vida desata consigo, según Nodier, la ironía y el desprecio, la mofa, y el odio irreflexivo de los que llama "demonios de la irrisión". Se burlan de lo que se veneró durante siglos pasados y que ya se ha convertido en despojos de una civilización. En tal papel coloca a Hamlet, a Luciano y su irrupción al fin del paganismo, a Cervantes, e no obstante, reconoce Nodier, cautivó sutilmente a nuestra época con las hazañas de Don Quijote y nos ha valido uno de los libros más bellos que haya producido la imaginación moderna. Es el quien termina involuntariamente con los valores de la novela de caballería. Llama a juicio a Rabelais y a Voltaire aseverando :

"Cuando un orden de cosas muere, siempre hay algún demonio ingenioso que asiste, riendo, a su agonia, y que le da el golpe de gracia con su cetro de pucotilla."

Instalados ya en el renacimiento se vislumbra lo fantástico en la obra de Dante : El viaje de Virgilio al infierno es de un orden sublime y propone, según Nodrig, un infierno con actores y escenas sin comparación, únicas. El infierno de Dante, - prosigue -, contiene a todos los infiernos capaces de recibir durante siglos verdaderos a todas las generaciones de malvados. La Divina Comedia "... logra su grandeza en su libertad sin freno de hacer aparecer constantemente sobre la superficie de las mil facetas del espejo de la imaginación, todos los aspectos de la vida, todos los reflejos del pensamiento, todos los fulgores del alma." Bajo estas impresiones, la Divina comedia ha permanecido como un monumento inviolable de la literatura italiana. Lo fantástico resplandeció en la obra de Dante sin tener ninguna comparación en las obras que le siguieron. No fue sino hasta la aparición del Ariosto donde una vez más lo fantástico iluminó el mundo de las letras, y vio en él mismo, su última aparición dentro de las letras italianas; pues según Nodier la había dejado exhausta

Para Nodier, la ubicación del poeta se halla en la región media de lo fantástico y lo ideal. El hombre organizado poéticamente se alimenta de dos sensaciones distintas, pero iguales incluso en sentido, las ilusiones de la vigilia y las ilusiones del sueño. En estos términos el poeta y su musa ideal se paladea la aparición de Shakespeare en las letras inglesas. Su poesía nos dice Nodier :

"... siguió el camino indicado por Sprncer, lo ensanchó y en él sembró esas flores perfumadas en esencias celestes que se abren ante los tibios calores de la aurora, para recibir al nocturno pueblo de los espíritus, cerrándose de nuevo hasta la caída del sol como si fueran mariposas encantadas ...", prosigue. "... y esparció por el aire luces nunca vistas, afinó celestes liras que nunca antes habían vibrado

ante ojos humanos,... e hizo brotar de todos los poros de la tierra un concierto de voces mágicas."

Por otra parte en las letras francesas del siglo XIV, lo fantástico no podría ser bien acogido pues su pensamiento se alimentaba de Aristóteles, más le llegó el momento y se instaló en una obra sobradamente conocida : Los Cuentos de Hadas de Perrault. Estas narraciones fueron juzgadas como plagios a culturas lejanas aludiendo a Oriente como fuente germinal de algunos de ellos, de tal forma que se decía que a Francia no se acostumbró con imitaciones y se llegó a escuchar, según Nodier, que en Francia no se inventaba nada, cosa que él mismo descarta argumentando que la facultad creadora del narrador es lo suficientemente fecunda en todos los países como para que tuviera que ir lejos a buscar lo que posee dentro de sí; según él, hubiera bastado con reparar en sus costumbres ancestrales olvidadas por largo tiempo, se habría podido vislumbrar un mundo encantador, lleno de narraciones propias de una sociedad en la que lo fantástico afloró por su propia naturaleza e inventiva.

Nodier se detiene en éste punto y nos deja entrever una primera concepción compartida entre sus contemporáneos sobre lo maravilloso y su función vital para el hombre :

"La tendencia de lo maravilloso y la facultad de poder modificarlo de acuerdo con determinadas circunstancias naturales, fortuitas, son innatas en el hombre. Es el instrumento esencial de su vida imaginativa y, posiblemente, incluso la única compensación verdaderamente providencial de las miserias que son inseparables en su vida social."

Llega el turno a las letras alemanas, tierra fértil en creaciones de éste género; gracias a la fidelidad hacia las costumbres de la tradición, el siglo XVIII fue esenario de la aparición de una de las figuras alegóricas más importantes producidas por la literatura. La historia de Fausto, - profunda alegoría del aventurero que ha vendido su alma al diablo -, eleva a Goethe como una figura antecesora a la irrupción de lo fantástico por todas las partes de Alemania : *"así, las formas del clasicismo eran invadidas y la inmensa unidad del mundo social cedía en todas sus partes."*

La misma Alemania que hasta entonces había alcanzado los límites de casi todas las ciencias se complacía en los romances que le deparaba los extravagantes y sensibles cuentos fantásticos de Hofmann, Musaeus, y Tieck. Nodier habla de ellos :

"... su lectura produce sobre una alma fatigada por las convulsiones de agonia de esos pueblos inquietos que se debaten contra una crisis inevitable, el efecto de un sereno reposo, poblado de atraçentes sueños que la acunan y la solazan. Son la fuente de la juventud de la imaginación."

Nodier concluye su ensayo genealógico de lo fantástico en la literatura con una severa crítica al mundo intelectual francés del siglo XIX, por su falta de sensibilidad a lo fantástico y su abierto gusto por las innovaciones materiales y un ideal de progreso material y critica la conciencia científica que lejos de reconocer el libre ejercicio de un pensamiento imaginario, lo proscribió manteniendo al hombre poético al margen de un perfeccionamiento social; y finaliza diciéndonos :

"Es a ellos a los que les es necesaria una región inaccesible a los movimientos tumultuosos de la muchedumbre para poder colocar en ellos su futuro. Esta región

es la fe para los que creen, el ideal para los que sueñan, y que prefieren, para compensar, la ilusión a la duda."

Más que una mera exposición de lo maravilloso y fantástico en literatura, Nodier nos lleva en su ensayo con una poeticidad que hace parecer al mismo como una historia imaginaria de los orígenes y evolución de lo fantástico. Lo cierto es que las obras que se han cristalizado a lo largo de la historia son prueba fiel del uso de lo maravilloso y fantástico en la representación y versión de la cultura elaborada por el pensamiento creador del hombre.

1.2. Lo maravilloso y lo fantástico en la cultura popular de Occidente.

En su libro, "*Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*", Jacques Le Goff (1991) nos habla de lo maravilloso como una omnipresencia sobrenatural que subsistía en las creencias, en la hagiografía, y en los textos como parte de una herencia ancestral: "*... en realidad procedo de un sistema precristiano tradicional que se refiere al folklore ...*"

Esa omnipresencia a la que se refiere Le Goff y que es tomada por nosotros como una categoría mental, literaria, intelectual, no era conceptualizada como tal para los letrados de la Edad Media, existía antes que como una categoría del espíritu o de la literatura, como un universo, un universo de objetos, un conjunto de cosas. (3)

Partiendo de que las herencias de lo maravilloso que recibió la Edad Media circunscritas en las creencias, en los textos, etc., obligan a un esfuerzo por aceptarlas o modificarlas, tanto en el nivel colectivo como en el individual, Le Goff elabora una hipótesis donde una periodización de las actitudes dominantes de las figuras rectoras intelectuales y espirituales del occidente medieval permite distinguir la evolución de las actitudes respecto a lo maravilloso. Según él, durante la alta Edad Media la sociedad cristiana llevo a cabo una transformación y represión de las herencias de lo maravilloso :

"Lo que en definitiva vemos es la preocupación de la Iglesia por transformar profundamente lo maravilloso dándole una significación tan nueva que ya no nos encontramos frente al mismo fenómeno; o bien, la preocupación de ocultar y hasta destruir lo que para la Iglesia representa uno de los elementos quizá más peligrosos de la cultura tradicional, a la que llama pagana, en la medida en que lo maravilloso ejerció en los espíritus evidentes seducciones que son una de las funciones de lo maravilloso en la cultura y la sociedad" (pág. 11)

Así pues, se realiza una cristianización de lo maravilloso, se le orienta hacia una simbolización y moralización que da paso a lo que Le Goff llama "lo maravilloso cristiano" que se representa como el milagro de la religión monoteísta, y que en realidad reduce a lo maravilloso :

- *"Porque lo remite a un solo autor : Dios; (y no a fuerzas y seres sobrenaturales, que son precisamente múltiples)*
- *Lo reglamenta : control y crítica del milagro;*

- ***Lo racionaliza : El carácter imprevisible, esencial de lo maravilloso, es sustituido por una ortodoxia de lo sobrenatural.*** (pág. 19)

En cambio, los siglos XII y XIII, Le Goff distingue una irrupción de lo maravilloso en la cultura erudita, y sin abundar en el problema se apoya en la hipótesis de Erick Kholer : *"... la literatura cortesana ligada a intereses sociológicos y culturales de una capa social en ascenso y a la vez ya amenazada : la pequeña y la mediana nobleza, la caballería"*. Dicha literatura, a través del uso de la cultura oral existente permeada de lo maravilloso, intenta crear una cultura propia y distinta a la cultura eclesiástica vinculada con la aristocracia : *"No es casual que lo maravilloso desempeñe un papel tan importante en la novelas cortesanas. Lo maravilloso está integrado profundamente en esa búsqueda de la identidad individual y colectiva del caballero idealizado"* (pág. 11,12)

Para Le Goff, la explicación de esta nueva irrupción de lo maravilloso responde en parte a una menor vigilancia por parte de la iglesia sobre lo maravilloso, pues ya lo dominaba en forma de milagros y ya no le representaba un peligro.

Es esta convergencia, según él, de la presión ejercida por cierta base laica y la relativa tolerancia de la Iglesia lo que explica esta irrupción de lo maravilloso en la época gótica. En esta tercera fase, Le Goff añade todavía un segundo punto : *"... si bien continúa siendo siempre fundamental una explicación de tipo sociológico, lo que en principio permite definirla son consideraciones más propiamente literarias e intelectuales. Es lo que he llamado la estetización de lo maravilloso.* (pág. 12)

Para Le Goff, un problema más a comprender, después de analizarlo y caracterizarlo, es saber por qué fue producido y consumido, y para qué sirvió, en gúma, cual es la función que cumple lo maravilloso en una sociedad; es evidente la función compensadora de lo maravilloso, pues compensa la trivialidad y regularidad cotidiana. Ahora bien es necesario ver cómo se da esto. Según Le Goff, en el medievo los mirabilia tienden a organizarse en una especie de universo al revés:

"Los principales temas son la abundancia de comida, la desnudez, la libertad sexual, el ocio. Entre algunas de las grandes banderas y de las grandes fuerzas mentales de ese mundo, no por azar justamente en el dominio del folklare y de lo maravilloso una de las raras creaciones del Occidente medieval es el tema del país de Cucuña, que aparece en el siglo XIII y que antes no existía ... Mundo al revés, mundo trastocado ... Se trata de la idea de un paraíso terrestre y de la "Edad de Oro", que no están por delante, sino por detrás, y si se trata de reencontrarlos en un millenium utópico, no se los busca en un horizonte futuro sino en una especie de retorno al pasado."(pág. 14)

Lo maravilloso fue a consideración de Le Goff, y en definitiva una forma de resistencia a la ideología oficial del cristianismo .

"Hay aquí un cierto repudio del humanismo que fue una de las grandes banderas del cristianismo medieval fundado en la concepción del hombre hecho a semejanza de Dios. Frente al humanismo que se llamó cristiano o, según las épocas, carolingio, románico, gótico, frente a un humanismo que se apoya en una creciente visión antropomórfica de Dios, hubo en el campo de lo maravilloso cierta forma de resistencia cultural."(pág. 15)

El aculturamiento de lo sobrenatural por parte de la iglesia, se acompañaba a su vez por el moralizante juicio de la cultura oficial o institucional, y no obstante, dicho silencio encontraba en la cultura popular una sonoridad estertérea donde lo sobrenatural revivía en las formas más grotescas de ridiculización y parodismo de la cultura oficial y la doctrina cristiana.

En la atmósfera que respiraba Europa, lo fantástico se hallaba en todas partes, tanto en la cultura oficial y sus solemnes y severas creencias, como en la vida cotidiana y las fiestas. En su libro, **"La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento; El Contexto de Rabelais"**, Mijail Bajtin (1989) nos describe dicha atmósfera situándonos en la plaza pública, escenario cotidiano de mercuriales festejos del verano medieval. Las representaciones carnavalescas que vivía la plaza pública irrumpían parodiando grotescamente a la cultura oficial, a la Iglesia y a la vida en todos sus procesos y categorías; se vivía una alegría colectiva de increíbles proporciones. La visión cosmogónica del mundo se sacudía desde sus cimientos en la idea de una ridiculización y renovación simbólica de sus partes, en una permutabilidad de lo sagrado con lo profano, de lo superior a lo inferior, de la muerte que abría paso a la vida. La vida en lo social acogía en todos sus espacios a lo fantástico; la misma cultura proveía de elementos simbólicos al discurso literario, de tal suerte se llegó a erigir una vertiente literaria del carnaval que encabezaba Rabelais, un discurso paródico con toda el sentido alegórico y escatológico de la cultura popular de su tiempo, lleno del colorido y folclor grotesco y macabro de lo fantástico.

En este contexto podríamos decir que la cultura propone sus propias vías de representación, la carnavalización es una de ellas, y como vimos, a través de ella llegó a concretarse una vertiente literaria. Cabe destacar la presencia de una "cultura de lo maravilloso y fantástico" en el medievo de Occidente, - aunque esto no es privativo solo de Europa, pues las distintas culturas se hallan permeada de elementos irreales en su propia religión y en su producción literaria -, acallada por discursos dominantes y perpetuada por un discurso literario en el que a pesar de una posible censura tuvo como característica la irreductibilidad de lo sobrenatural, el discurso fantástico.

Al margen de una posible alienación histórica con la normatividad religiosa y de un sometimiento por parte de la cultura oficial, la presencia de lo maravilloso y lo fantástico en el ámbito de la producción literaria nos refleja su ineludible significación en el pensamiento de la cultura Occidental y la insustituible necesidad de la ficción en el pensamiento creador del hombre. La presencia de lo maravilloso en la literatura y su función sobre el hombre, nos lleva finalmente a contemplar nuestra propia asistencia - amén del significado que cada lector encuentre o no - frente hacia lo maravilloso literario como una continuidad en la conversación de que sostenemos con otras culturas y pensamientos.

Es ésa presencia de lo maravilloso y fantástico o sobrenatural en la literatura y yendo aún más lejos, en el seno mismo de las culturas, lo que lo sustenta como una forma de pensamiento que encarna la ficción y lo eleva como un discurso del hombre al que es imposible dejar de lado cuando buscamos los lugares de donde el hombre se nutre de significados y fantasías.

Cap. 2. El cuento fantástico.

Una vez que hemos hablado acerca de los orígenes y evolución de lo fantástico en la literatura, y antes de adentrarnos específicamente en lo que es la literatura fantástica del siglo XIX, es necesario abrir un pequeño paréntesis recordando la profunda transformación que experimentaba la sociedad Europea del siglo XVIII en su entorno social y económico, hecho que sin duda influenciaba todos los aspectos de la vida cultural.

2.I. Una literatura en resistencia al ideal moderno y a su contexto social.

"...El ya vago recuerdo - que solo unos cuantos individuos conservan y aún es más : encarnan - de que hubo un tiempo en que las opiniones y las ideas no valían todas por igual ni venían dadas: de que era posible y deseable pensar cosas distintas de las que ya pensaba la época, de lo que otros - más simples - puesto que son gregarios - procuran siempre pensar por uno...Un tiempo en que la gente sabía responsabilizarse y elegir al menos que no quería y aceptar los reveses y golpes en el que el lema no era ese "yo no he sido" que hoy parece impregnar las actitudes y los resultados por voluntarios que fueran en sus orígenes..."

Javier Mariás,

En su libro **"Todo lo sólido se desvanece en el aire"**, M. Berman (1994) nos dice que desde comienzos del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII las personas comienzan a experimentar la vida moderna; la sociedad trataba de asimilar su entrada a un nuevo modo de vida que suponía el progreso en todas sus instancias; se encontraban ante una nueva realidad material que invadía el espíritu romántico de la época y cuya asimilación exigía un cambio parcial, - quizás definitivo -, en las formas del pensamiento que conformarían una nueva vida y un nuevo espíritu, el espíritu moderno; más la transición a la modernidad no resultaba fácil pues la senda del cambio dejaba al olvido muchas de las expresiones trascendentales del pensamiento y del espíritu romántico. M. Berman nos dice:

"Esta atmósfera, de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma - es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna. (pág...4)

La experiencia de la modernidad y del rigor racionalista de la época dejaba su huella en el alma de la sociedad donde se gestaba, en el entorno social, económico y cultural, y los nuevos modos con los que se redefinían las estructuras mostraban un panorama aún más complejo y diverso en la vida social del siglo XIX:

"... en los tonos distintivos de la modernidad del siglo XIX, lo primero que encontramos es el nuevo paisaje sumamente desarrollado... es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana,

frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación, ...de acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuertes, movimientos sociales que luchan contra esta modernización, ...de un mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo, capaz de un despilfarro y una devastación espantosa..." (pág. 5)

Lo anterior, no es más que un vistazo a la atmósfera que vivirían en toda su complejidad y diversidad los escritores de aquella época. En el ámbito cultural, el rigor racionalista inundaba también los ambientes literarios, lo que posiblemente reencendió a lo fantástico y lo imaginario como una expresión en contra de la modernidad y del racionalismo de ese siglo; la literatura se erigió como una fuente de resistencia inseparable a la cultura de esa época, su auge y representatividad dentro del romanticismo eran una clara muestra de su presencia como un lenguaje en resistencia a muchas de las ideas del pensamiento moderno.

2.2. La novela gótica, predecesor del cuento fantástico.

Una vez que hemos dado un rápido vistazo al *escenario* dentro del cual se construiría un nuevo género literario y retomando el terreno de las letras encontramos que a lo largo del siglo XVII se cristalizaron en forma literaria fija gran parte de la tradición oral de Europa, la cual se hallaba matizada casi en su totalidad por

elementos preternaturales, y ya bien entrado el siglo XVIII se vive el auge de una literatura conocida como novela gótica.

La incorporación de lo preternatural a la literatura formal, tomó en la obra de Horace Walpole "**El Castillo de Ortranto**" (1764) un lugar definitivo, convirtiéndolo en el fundador del relato de horror y estableciendo a éste como género literario permanente. A la obra de Walpole le siguieron gran cantidad de trabajos y autores que estuvieron lejos de alcanzar un éxito semejante al logrado por él, pero pacientemente ayudaron a constituir a la novela gótica como género literario. Años después, una nueva luz padece los trabajos hechos hasta entonces, aparece en escena "**Los misterios de Udolpo**" (1794) de Ann Radcliffe, obra considerada por los concededores como el prototipo de la novela gótica, no sin antes haberle hecho severas críticas. (1)

Tiempo después, el horror en la literatura fulgura con nuevo brillo, "**El monje**" (1796) de Mathew Gregory Lewis dió formas aún más violentas al horror contenido en su obra. Posteriores a la aparición de "El monje" proliferaron en la novela gótica trabajos de manufactura poco brillante, la escuela gótica al parecer se agotaba.

Como último exponente de la novela gótica aparece el clérigo Charles Robert Maturin, en quien se encuentra la obra maestra del horror "**Melmoth el Errabundo**" (1820) consideradas por Balzac como una de las supremas figuras alegóricas de la literatura europea moderna junto con El Don Juan de Moliere, el Fausto de Goethe y el Manfredo de Byron.

Meimoth el Errabundo es la obra con la que culmina la escuela gótica, surgen nuevos trabajos y más autores en los que se reflejaba el ocaso de la novela gótica, pero que con su estilo nuevo de tratar lo preternatural marcaron el crecimiento de una nueva escuela en la narrativa del siglo XIX, la cual tenía como producto característico el cuento fantástico.

2.3. La experiencia de lo fantástico.

Pese a las batallas que ha librado lo fantástico por no ser opacado, ahora se mantiene resplandeciente en el libro, en el espíritu y la imaginación; permanece por detrás de nuestros ojos esperando el abrir de los párpados para mostrarse pleno y renovado en su lectura y contemplación.

El cuento fantástico (2) explora el mundo interior del individuo y la unicidad de su creación simbólica, a la vez que remueve el cosmos simbólico de una colectividad humana en cierto tono nostálgico; recorre caminos inexorables e intangibles, descansa en temas como la inmortalidad, la reencarnación, la fantasía, la vida después de la muerte, etc... El cuento fantástico bordea con su elemento sobrenatural en la frontera de la realidad perceptiva y de la realidad interior, entre el asombro de nuestra mente ante un hecho increíble y el acogimiento imaginario a lo sobrenatural; nos arrastra sutilmente ante lo inexplicable y lo inasequible de tal forma que las leyes y axiomas de nuestra lógica ceden y se desmoronan ante el peso de una realidad

subjetiva en un mundo interior, la que obtiene así, una significación trascendental frente a la realidad objetiva, a la de nuestros sentidos y a la de la razón.

Al entrar al cuento fantástico es frecuente encontrar que bajo una cotidianeidad erigida sobre un orden normal de las cosas, tímida o abruptamente (según el camino tomado por el que lo escribe) se percibe el despliegue de un desorden sino es que un orden distinto de la realidad, sucesos que paradójicamente niegan el orden natural de las cosas sutilmente se manifiestan en su mismo seno. Esencias de un matiz ajeno al que supone la causalidad y linealidad de un razonamiento lógico se tornan perceptibles, incluso toman forma, refuerzan su presencia y textura de tal forma que el colapso con la realidad misma se vuelva inminente.

Una vez percibida la llegada e intrusión de tales esencias nos encontramos ante un escenario en el que ocurren sucesos un tanto ambiguos como difíciles de creer, lo que por un lado estimula nuestra capacidad de asombro y por otra parte nos invita a contemplar los sucesos a partir de su propia naturaleza fantástica. Lo fantástico aparece con elementos referentes a lo macabro y aterrador pero retomando el elemento sobrenatural propio de lo maravilloso; a través de la lectura se vislumbra lo fantástico en formas distintas, se presenta en forma de una aparición nocturna, como una presencia invisible, un sueño, como un sortilegio, etc...

Esta intrusión de una realidad sobre otra, es en sí misma el centro estético del relato fantástico. Una intrusión que da paso a la alteridad, a lo inaprehensible, a lo

otra: dicha otredad será la entidad que visiten los escritores románticos, de ella se proveerán para hablar de lo interior y lo desconocido frente a lo exterior y objetivamente observable. La alteridad como una de las formas de la ficción, halla en el discurso literario un campo propicio para su florecimiento, pues como hemos visto la alteridad como signo insoportable de la otredad y la aleatoriedad que irrumpe ha sido perseguido y acallado por posturas ideológicas y religiosas. Es entonces, en el terreno de las literaturas donde ha sobrepasado la normatividad y enjuiciamiento ideológicos y logra escenificarse como la conciencia romántica de otra realidad del mundo.

2.3.I. Sobre los temas de lo fantástico.

Hagamos un breve espacio para mostrar algunos de los argumentos que aborda la literatura fantástica, aclarando que no nos interesa concluir de ellos, leyes o códigos generales que rigen todo el género fantástico sino solo mencionarlos:

Argumentos en que aparecen fantasmas, los muertos hacen acto de presencia entre los vivos.

Argumentos sobre viajes a lugares fantásticos a través del tiempo, se trastoca el elemento espacio y tiempo.

Argumentos con personaje soñado, donde se confunde el sueño y la vigilia, el sueño y la realidad.

Argumentos con metamorfosis.

Sobre el tema de la inmortalidad y eternidad, el alma condenada.

El demonismo, un pacto entre el sujeto y una entidad diabólica.

La presencia invisible.

Bajo la influencia de las drogas.

Sortilegios, maldiciones, oráculos.

En el prólogo a "Antología de cuentos fantásticos", Adolfo B. Casares (1987), nos dice que los cuentos fantásticos pueden clasificarse por el tipo de explicación que se da en el texto:

- a) *Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural.*
- b) *Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural (invenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis)*
- c) *Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural, las alucinaciones por ejemplo (Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico) (pág. 11)*

2.4. La definición de lo fantástico.

Continuando con nuestra aproximación a lo fantástico, hemos de comentar algunas definiciones hechas al respecto tomando de principio la elaborada por Tzvetan

Todorov (1974) en su "Introducción a la literatura fantástica." Para Todorov lo fantástico reside en la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. O bien el acontecimiento es una ilusión, es imaginario, o sucedió en realidad; en la incertidumbre que se origina al tratar de optar por una de las posibilidades, es ahí donde surge lo fantástico, y una vez que se elige una de ellas se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino, al que llama lo extraño o lo maravilloso.

Sobre éste último punto Todorov hace una división de géneros próximos a lo fantástico donde lo extraño se halla en un extremo y lo maravilloso en el otro, lo que situaría a lo fantástico en la línea que divide a éstos dos; el primero tiene por característica el contemplar una explicación de tipo natural y racional, o por el azar, las coincidencias, las drogas etc, mientras que el segundo, lo fantástico maravilloso y maravilloso puro no tiene una explicación por la vía racional y se explicaría solo en términos de su propia naturaleza.

Todorov incluye en su definición la función implícita del lector ya que éste, al interiorizar el mundo de los personajes, crea una identificación con alguno de ellos y es él quien vacila y experimenta lo fantástico en los sucesos que se desarrollan en la trama, siendo éste último, a su consideración, una condición necesaria de lo fantástico. En otras definiciones lo fantástico aparece como una sustancia que no incluye la diferencia de lo explicable y lo inexplicable, sobre éste último punto Todorov cita la definición que da Castex, quien nos dice: "*Lo fantástico ... se caracteriza ... por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real*", y a Caillouis: "*Todo lo*

fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana." (pág. 40). Por otro lado H.P. Lovecraft (1992) se limita en su definición diciéndonos : "... *debemos considerar preternatural un relato no por la intención del autor ni por la pura mecánica de la trama, sino por el nivel emocional que alcanza en su aspecto menos terreno... si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor o terror, la presencia de mundos y de potencias insólitas.*"(págs. 11-12)

En todo caso las definiciones son creadas a partir de las convicciones, ortodoxia, pasiones, y argumentos de cada uno, recordemos que Todorov hace un estudio que pretende ser solo literario, y que cualquier definición o descripción de la literatura fantástica queda en manos de nuestra propia experiencia al adentrarnos en su mundo, y al hacernos partícipes de su realidad.

Una vez reinstalados en la trama y el argumento del cuento opera un hecho singular en el lector y nos asaltan las más comunes inquietudes, el querer explicar lógicamente algunos de los sucesos sobrenaturales que ocurren e intuir su origen; más la explicación, explícita o no en el texto, es un problema de libre elección. Las contradicciones entre los dos mundos el de lo real y el de lo fantástico surgen perceptibles según avanza la trama y hay que echar mano de los mejores argumentos para despejarla. ¿Cómo explicar lo que sucedió? ¿ En qué términos poder aclararlo? Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación. Tal problema se plantea a partir de la definición de Todorov por lo que una explicación en el texto, explícita o no, no es parte obligada a

creer del mismo, pues la lectura como una relación lúdica concede al lector la libertad de dar una explicación o no sobre los hechos. Según Todorov, esto requiere en todo caso, de una elección y por ende de una renuncia: *"se 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 siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos."* (Op., Cit. pág.34). En todo caso optamos por una negación de los hechos a causa de una falla de los sentidos además de una contundente explicación científica o nos dejamos llevar por una incuestionable sensación de realidad. Cualquiera que sea el caso recordemos las palabras de Nodier : *"Esta región es la fé para los que creen, el ideal para los que sueñan, y que prefieren, para compensar, la ilusión a la duda."*

Por otra parte, cabe señalar que el problema de la explicación de los hechos explícita o no en un relato fantástico, queda resuelto de principio por el tratamiento que se le da a lo fantástico en sus correlatos, es decir en los géneros literarios que se derivan de él o le son próximos, tal es el caso de los relatos policíacos y la ciencia ficción. En su libro *"La irrupción y el límite"* Víctor A. Bravo (1988), aborda éste problema diciéndonos que la producción de lo fantástico deviene de una transgresión del límite entre la ficción y la realidad; y los modos de restitución de ese límite entre la ficción y lo real y por tanto de una reducción de lo fantástico, - que deriva en éste caso en una explicación de los hechos - se elaboran a través de un desarrollo racional del relato. Así pues, los hechos explicados por un razonamiento lógico del personaje de Poe, A. Dupin y a la invención científica de un monstruo insólito por M. Shelley,

Frankenstein, tienen a la novela policíaca y a la ciencia ficción respectivamente, como correlatos que derivan y se diferencian del relato fantástico y que se explican a sí mismos desde su estructura narrativa. (8)

De la misma forma, según Víctor A.Bravo, lo poético y lo alegórico como correlatos de lo fantástico se separan de él debido a que cristalizan un referente extraescénico; la poesía se desprende del rigor de la representación y de la vigilancia de lo verosímil propias de la narrativa, mientras que lo alegórico se presenta como una proposición de doble sentido indicando de manera explícita un sentido literal y espiritual. Estos correlatos de lo fantástico se fundamentan en la ficción y en la presencia de la alteridad; y donde persiste la irrupción de la alteridad, es donde hallamos la verdadera esencia del relato fantástico.

2.5. Breve genealogía del cuento fantástico.

"... un tiempo en que la diversidad era algo natural y por tanto secundario, que no se rechazaba pero tampoco se buscaba ni subrayaba de manera obsesiva; un tiempo, en suma, en que también era común negarse a lo que viene impuesto y en el que la inercia no había convertido en la potencia máxima, la débil pero invencible rueda que rige al mundo ..."

Javier Marías.

Hagamos aquí un breve espacio para mencionar, al menos, unos cuantos autores representativos de la literatura fantástica y algunas de sus obras relevantes en la narrativa del siglo XIX.

En Alemania, lugar que fuera cuna del cuento fantástico, E.T.A.Hoffmann (1776-1822) es el autor más representativo y el que más influencia tuvo en muchos de sus colegas: "El hombre de arena" (Der Sandmann, 1817) es uno de sus cuentos más representativos y al que se le ha llamado como texto obligado en la experiencia de la literatura fantástica.

En él se relata la desventurada vida de Nataniel quien, ya siendo adulto, ve su existencia perturbada por un terror incontrolable generado en su infancia. Mientras estudia en la ciudad cree ver a Coppelius, amigo de su padre y cuyo rostro identifica con el ogro que arranca los ojos a los niños, y pues su madre lo evocaba para que se durmiese y reaparecer años más tarde en el rostro de Coppola un vendedor de barómetros y gafas, resucitándose así el temor en él. Se enamora perdidamente de la hija de Spallanzani, Olympia, a la que observa en secreto con los prismáticos que compró a Coppola y a la que creía una joven hermosa y que no era más que un autómata construido por su profesor Spallanzani y Coppola. Su relación se ve interrumpida por un suceso que marca definitivamente el comienzo de su locura: volándose por la autoría de su increíble máquina, Coppola y Spallanzani la destruyen conservando éste último únicamente los ojos. Al llegar Nataniel al lugar ve con horror los ojos que le muestra el maestro y se hunde en una crisis nerviosa asociada con imágenes de las atrocidades, que según sus recuerdos, comía el hombre

de arena. Despertó días después, sin rastros de locura y restablecido por los cuidados de su antigua novia Clara, su madre y sus amigos; paseando por la ciudad sube a una torre con su novia y al querer observar el paisaje saca instintivamente de su bolsillo los prismáticos de Coppola; al llevárselos a los ojos ve fijamente la imagen de Clara y experimenta una nueva crisis. Entre frenéticas carcajadas intenta arrojar a Clara desde la galería. Lotario hermano de Clara y quien decidió esperarles abajo escucha los gritos del loco y los de su hermana, con un frío presentimiento sube a la torre y logra rescatarla de Nataniel quien sigue presa del delirio. La multitud acudió al escuchar el escándalo y entre ellos se distinguía la figura del abogado Coppelus; al detener por un momento sus alaridos y su danza frenética, Nataniel miró fijamente hacia abajo y observó a Coppelus entre la gente y con un grito estridente que decía: *¡Ah, hermosos ojos, hermosos ojos!*, se lanzó al vacío.

El hombre de arena, es quizá el cuento más célebre de este autor y ha sido visto por muchos como un texto obligatorio de la literatura fantástica, en el aparece como tema central el inconsciente antes de constituirse como una definición teórica en la obra de Freud (6). La escenificación de la alteridad que se despliega desde los sueños, esa alteridad que es lo otro y que permanece en el interior en forma de temores y que persiste hasta culminar en la locura, es una clara muestra de las indagaciones sobre los procesos mentales del mundo interior del hombre que se objetivan en las formas que adoptan en su vestidura externa y en su participación con la realidad del sujeto.

En Francia, Charles Nodder (1780-1844), con sus relatos visionarios nos ayuda a entrever el mundo de lo fantástico en la realidad común del hombre; Honoré de Balzac (1799-1850) en su etapa fantástica anterior a la realista ofrece, ya, una aguda crítica a su sociedad y hace uso de lo fantástico para denunciar la oscura estigmatización ideológica que vivía su sociedad. *El elixir de la larga vida* y *La piel de Zapa* son una parte de su producción literaria con tintes fantásticos.

En la obra de Théophile Gautier (1811-1872) se acentúa una marcada influencia alemana, su cuento más famoso "*La muerta enamorada*" incluye un pasaje memorable entre los cuentos que abordan el vampirismo :

En el mismo instante en que Romualdo va a recibir sus votos que lo confirman como sacerdote aparece ante él una hermosa joven que le produce sensaciones y emociones que nunca antes había experimentado: la joven trata de seducirlo para que abandone sus intereses doctrinales. más Romualdo, en medio de una gran confusión, y no sin pesar, recibe los votos y se resigna a su irrevocable vida religiosa. Es enviado a una Iglesia lejana y aún en la distancia perdura inquieta la imagen de dicha mujer, más lo que él creía como una aparición que lo asaltaba en sus sueños se torna una realidad cuando sus servicios son requeridos por una persona que se encuentra enferma; acude al lugar y reconoce en Clarimunda, ya muerta, a la joven que le causaba tales emociones y en un momento de debilidad sucumbe a su hermosura y se entrega en un pacto de amor que lo devuelve la vida a la muerta y comienza a experimentar con ella los placeres que hasta entonces desconocía. Noche tras noche es visitado por la mujer y vive una vida doble, por el día es un párroco entregado a la

palabra del señor y por las noches se transforma en un hombre conector de todos los vicios de la sociedad. Azorosamente descubre que Clarimunda se alimenta de su sangre mientras él duerme y no obstante su amor por ella sigue igual y se agrandaba cada vez más; al paso del tiempo y consumido por un sentimiento de culpa y por las reconveniencias del padre Serapión quien lo exhortaba a librarse de las tentaciones que adivinaba en él, accede a terminar con esa doble vida y deciden juntos visitar la tumba donde yace Clarimunda. Al abrir la tumba observan a Clarimunda en cuyos labios se deja ver una gota de sangre, el padre Serapión le rocía agua bendecida y lo que era un cuerpo hermoso se reduce a cenizas. Por la noche Romualdo recibe por última vez la visita de Clarimunda, quien se despide diciéndole : *¡ Infeliz !- Infeliz !, ¿qué haz hecho? ¿por qué haz escuchado ese cura imbécil? ¿acaso no eras feliz? ¿y que te había hecho yo para que violaras mi tumba y pusieras al descubierto las miserias de mi nada? Se ha roto para siempre toda comunicación entre nuestras almas y nuestros cuerpos.*

En éste relato, el vampirismo relacionado con el mal y la perversión irrumpen en el seno de la vida religiosa, ésto es sin duda un ejemplo de la constante lucha entre la alteridad y la moral cristiana de la época y uno de los temas más representativos del cuento fantástico. La ambigüedad que no permite discriminar entre la vigilia y el sueño provoca la sensación de irrealidad en la que se pronuncia un pacto de amor por encima de la muerte y donde la sangre da vida y procura el pacto amoroso; esta ambigüedad, que desaparece en el episodio del cementerio, no acaba con lo fantástico, pues lo refuerza espiritualmente y persiste hasta el final.

El tema del vampirismo es recurrente en la literatura fantástica y tiene entre muchos otros ejemplos el famoso **Drácula** de Brahm Stoker.

Otro importante escritor francés dentro de la literatura fantástica es Gerard de Nerval (1808-1854) quien con un estilo propio crea dentro de la narrativa fantástica del romanticismo un nuevo género : la evocación lírico-amorosa suspendida entre el sueño y la memoria, el cuento-sueño. Sus obras más típicas sobre éste género son "**Aurelia**" y "**Sylvie**".

La literatura preternatural en América ostenta un autor por de más conocido y cuya obra influyó mucho en autores europeos, Edgar Allan Poe (1809-1849) y sus escalofriantes relatos como "**La caída de la Casa de Usher**", "**El corazón delator**", "**Manuscrito hallado en una botella**" y su célebre poema "**El cuervo**", entre otros; Nathaniel Hawthorne (1804- 1864) también de origen estadounidense, tuvo un lugar importante en el campo de la narrativa fantástica, famoso por sus relatos de brujas, entre ellos "**El joven Goodman Brown**", tiene como antecedente el ser nieto del juez que condena a las brujas de Salem. Junto con él s, Washington Irving (1783-1859), y Henry James (1843-1916) con su famosa "**Otra Vuelta de Tuerca**" son parte de una extensa lista de autores norteamericanos.

De igual manera, en los albores y principios del Siglo XX, brillaron autores ingleses como R. L. Stevenson (1850-1890) con su historia "**El diablo de la botella**", Rudyard Kipling (1865-1936) y su excelente cuento "**La marca de la Bestia**"; las

narraciones maravillosas de "Los viajes de Gulliver" de Jonathan Swift y H.G. Wells (1866-1946) con "La historia del difunto señor Elvesham", entre muchos otros autores del género fantástico que faltarían por mencionar.

Extensa es la lista de creadores en el género fantástico y nos preguntamos por el objeto de su pasión por éstos temas, la respuesta solo la tuvieron ellos y al menos uno de ellos declaró : *"La tendencia hacia lo maravilloso es innata en el hombre. Es el instrumento de su vida imaginativa y, posiblemente, incluso la única compensación verdaderamente providencial de las miserias que son inseparables de su vida social."*

Cap. 3. Aproximaciones psicológicas al terreno literario.

La construcción general del papel y concepto de lo fantástico en el terreno literario al que hemos tratado de dar forma hasta el momento, se han nutrido de reflexiones nacidas desde el terreno literario en sí y de una breve incursión en el papel histórico de la literatura en la cultura; se ha intentado aproximarse a lo fantástico literario desde la experiencia personal y en este momento se abre paso a una exploración propiamente psicológica en el análisis de los contenidos en una obra literaria. Si bien, se anunciaron superficialmente en los tomas de lo fantástico, un tratamiento mucho más formal de los contenidos literarios puede hallar mucha más profundidad en un análisis de la llamada experiencia estética del arte, que ha saber por los trabajos hechos en Psicología del arte, condensa y contiene en sí uno de nuestros intereses básicos, la significación personal de los contenidos nacidos en la literatura.

3.1. La experiencia estética.

En sus trabajos sobre la **Psicología del Arte** (1970) centrados en la obra literaria, Vigotski intentó abordar el problema de la interpretación del arte y su estética desde un punto de vista objetivo. Destacaba la importancia del estudio de las propiedades objetivas, de las formas materiales cristalizadas en la obra de arte, para

que, a partir del análisis funcional de sus elementos y estructura fuese posible reconstituir con hechos concretos y objetivos la reacción estética que evoca en el individuo. En palabras de A. Leontiev, "Su intención era recrear, mediante el análisis de las peculiaridades de la estructura de la obra de arte, la estructura de aquella reacción, o actividad interna que la obra de arte provoca."

Algo fundamental para Vigotski en el análisis de la estructura, es que, éste, no se abstrae del contenido de la obra, pues el contenido no proviene de fuera sino que se crea desde adentro de la obra, y se cristaliza en su estructura. Vigotski propuso que el verdadero contenido de la obra de arte "exige la superación de las propiedades del material en que se encarna, de aquella forma material en la que adquiere su existencia."; y dado que en una obra literaria se tiene como forma material a la lengua, la superación de las propiedades de dicho material se refleja en una "reencarnación" del la materia lingüística en su aspecto interno, en el de sus significados. La reencarnación que experimentan sus enunciados y que realiza su contenido es en sí misma su contenido. De ésta forma la superación de la materia lingüística se convierte en el contenido activo de una obra de arte y determina en gran medida el carácter de la vivencia estética.

El método indirecto de reconstrucción que Vigotski propuso para el estudio del arte y sus procesos de creación y percepción tenía como objeto central el reconocimiento de el arte como una técnica social del sentimiento.

Antes de que Vigotski concretase su método en los términos anteriores, sus trabajos se vieron influidos por discusiones que giraban entorno a la obra de arte y en especial a la cuestión de qué es lo que hace que una cosa sea una obra de arte. La escuela simbolista y los formalistas rusos traían a discusión el problema de la *"liberación de la forma"* en las artes y yendo más profundo, el problema de la autorreflexión de las artes y la literatura. Los formalistas se erigían como los innovadores y su interés recaía en una transformación de la idea de forma y contenido y reparaban particularmente en la idea del arte como una técnica: *"el arte era para ellos una manera de experimentar el artificio de un objeto"*. Para Vigotski el estudio de la técnica artística era un punto importante en el análisis de una obra de arte pero no el único ni el último, recordemos que la fórmula general de Vigotski era que *"el arte es una técnica social del sentimiento."*

Mientras que la teoría formalista del arte se limitaba a reconocer al arte solo como una técnica derivada de la relación entre el material y la forma (entiéndase como *"... los elementos que el artista considera apropiados para su obra, ya sean palabras, sonidos, imágenes estereotípicas, clichés verbales ..."* y *"la organización de éste material en una obra dada"*, respectivamente): Vigotski retomaba sus conceptos y señalaba que mediante el estudio de la interacción entre la forma y el material sería posible superar dicha limitación.

Para Vigotski tal interacción debía entenderse como catársis (4), y para ello era necesario estudiar las propiedades objetivas de la obra de arte que hacen posible dicha catársis, pues *"El sentimiento estético ocurre con la catársis, y la catársis ocurre como*

consecuencia de una serie de confrontaciones dramáticas entre la forma y el material..."

Así pues, para la liberación de cargas afectivas desatadas por los sentimientos y emociones cristalizados en la estructura de la obra, es necesario que el lector disponga su atención en dos dimensiones: la material y la formal. De ésta forma el lector, según Vigotski, debe tener una actitud activa o crítica hacia la obra, por lo que debe ser capaz de reconstruir el aspecto realista que proporciona el autor, y ser lo suficientemente sensible para dejarse influir por el aspecto formal y estético de la obra.

Siguiendo el modelo catártico de Vigotski trataremos de elaborar un análisis funcional de la estructura de una obra. Cabe recordar los conceptos que Vigotski, siguiendo a los formalistas, tomaba como elementos de la estructura de un texto : el material se define como aquellos personajes y circunstancias humanas que, reunidos, proporcionan la línea argumental básica (fábula) del relato. La forma será el orden y la disposición en que los elementos de éste material aparecen ante el lector; la secuenciación y la organización del material constituyen la trama del relato. Todo lo anterior por supuesto debe ser utilizado, según Vigotski, teniendo en mente un objetivo funcional.

El acometer una interpretación de la obra partir del propio texto, entrañaría, entonces, una disección de los elementos literarios que van sugiriendo y creando la temática a fin de encontrar cómo es que la estructura del relato a partir de sus enunciados dispone y provoca una reacción estética en el lector

Así pues, abordemos el texto en sí mismo y hablemos sobre la experiencia estética a partir del texto como producto de una creación del lenguaje y por tanto dependiente del uso y estructuración de recursos lingüísticos inherentes al propio texto. Para ello nos se "El Monje" de M.G.Lewis, una obra que por su dimensión estética ha de servirnos como un buen ejemplo.

La línea argumental de "El Monje" es más o menos la siguiente :

Ambrosio, espejo de la pureza y castidad y del perfecto matrimonio entre la religión y el hombre, sufre la tentación del deseo en la figura de la joven Matilde, quien siendo un demonio (como se descubre posteriormente), se hace pasar por monje y logra seducir con su hermosura, profunda labia y zalamería al vanidoso Ambrosio. Con ella descubre las más variadas emociones, todas las pasiones y el gozo de los placeres carnales hasta la saciedad, a la vez que observa contrariado desmoronarse uno a uno los votos que con tanto celo había guardado hasta entonces. La saciedad que obtuvo en brazos de Matilde le lleva al aburrimiento de su persona; más aún persiste el deseo en él. Ambrosio confiesa a Matilde las emociones que le suscita una joven llamada Antonia, de la cual es confesor. Ésta decide ser su cómplice y procurarle los medios para que éste obtenga sus encantos. A través de misteriosos conjuros, Matilde evoca a Satanás quien aparece en su forma de ángel caído y les propone de un modo para lograr sus aberraciones; Ambrosio, aún estremecido por la aparición, acepta el fetiche y lo conserva para hacer uso de él la noche siguiente. Ambrosio es sorprendido antes de cometer su crimen por Elvira, madre de Antonia; al sentirse descubierto, y ver en peligro su reputación y el respeto que aún conservaba en la comunidad, asesina a Elvira (quien, como se sabría después, resulta ser su madre y por tanto Antonia, su

hermana) y confundido regresa a su abadía. Frustrado en su intento y tras una serie de vicisitudes, Ambrosio logra acercarse nuevamente a Antonia y la hace pasar por muerta gracias a una pócima que le suministra secretamente y que obtuvo de Matilde: se representa el funeral en el convento de Santa Clara y la aún viva Antonia es depositada en una cripta donde el depravado monje espera a que vuelva a la vida para poder mitigar sus deseos. Una vez que Antonia se recupera Ambrosio da rienda suelta a sus instintos, de pronto aparece Matilde quien le comunica el inminente peligro de ser descubiertos y levanta una daga para asesinar a la prisionera.

Hasta aquí dejaremos el argumento principal para recrear la línea argumental secundaria, que se intercala con los episodios de la historia principal y que como veremos más adelante se enlaza directamente con las acciones finales.

La historia secundaria presenta como intriga romántica el amor mal correspondido de Lorenzo por la joven Antonia, y el amor frustrado entre Inés, hermana de Lorenzo, y un viejo amigo de éste, Raimundo. El amor de Lorenzo nace a partir de la llegada de Antonia y su tía a España, la conoce en la iglesia donde el famoso abad Ambrosio pronuncia el sermón y a partir de ese día queda prendado de su belleza. Por una serie de convencionalismos no le es permitido acercarse a Antonia, sobre quien se cierne la más oscura de las suertes, y no es sino hasta el trágico final cuando logra unirse a ella. Por otra parte Raimundo ama a Inés, quien por disposición de su tía es encerrada en el convento de Santa Clara; Inés burla la vigilancia de las monjas y se entrega en secreto a Raimundo quien decide raptarla del convento. La fuga se descubre casualmente por Ambrosio, quien, pese al arrepentimiento y las

súplicas de Inés, lo comunica a la madre priora; ésta, aplica despiadadamente los castigos que imponen los cánones conventuales y su maldad va más allá, al punto de que le prohíbe tener contacto con Lorenzo inventando una enfermedad incurable que finalmente la lleva a una falsa muerte siendo que en realidad la encierra de por vida en una mazmorra del convento. Raimundo se niega a creer tal versión y abraza esperanzas de que su amada aún siga viva; tras una serie de indagaciones Lorenzo descubre por las cartas de una monja del asesinato de Inés y elaboran un plan para denunciar los excesos de la madre priora y vengar la muerte de su hermana. En una procesión que celebra Santa Clara y ante una multitud que se congregaba a dicha festividad, la monja inconforme denuncia ante la autoridad los crímenes cometidos por la monja; la multitud exige una explicación y escucha contrariada los argumentos de la priora, nada les convenció y clamando justicia se apoderaron de la madre priora haciéndole sufrir las más crueles torturas. La misma muchedumbre provoca un incendio en el convento queriendo acabar con las monjas; Lorenzo acompañado de la autoridad encontró en los sepuleros de Santa Clara algunas monjas escondidas que le condujeron azarosamente a una cripta donde encontró a Inés. Una vez que descubre a Inés escucha los gritos de una mujer que pide auxilio acude a su llamado y al llegar descubre a Antonia que yace moribunda. Antonia, que como vimos en la trama principal iba a ser asesinada por Matilde, logra escapar mientras que el monje discute con Matilde y le despoja de la daga; al sentirse en peligro de ser descubierto Ambrosio corre tras Antonia quien grita pidiendo auxilio, la alcanza y desesperado la asesina a puñaladas para después huir. Este suceso es presenciado por los escoltas que acompañan a Lorenzo y mientras este sostiene a Antonia ellos persiguen al fugitivo y se asombran al descubrir que el monje Ambrosio es el asesino. Ambrosio junto con Matilde quedaron en manos del Santo Oficio; el monje fue hallado culpable de

violación, homicidio y del crimen de Brujería así como Matilde. Fue sometido en más de una ocasión a las más violentas torturas mientras que Matilde aceptó su relación con Satanás, los dos serían quemados en la hoguera. Matilde se fugó gracias a la intervención del demonio y propuso la misma vía a Ambrosio quien se negó al principio y luego, - bajo el miedo de su muerte, finalmente aceptó -. Así, firmó un pacto con el demonio que lo llevaría a una supuesta salvación.

Como podemos observar, el relato comienza de tal forma en que nada parece fuera de lo normal, y lo que pareciera una límpida armonía de la vida se ve lentamente trastocada por la presencia del mal. Existe en la vida de Ambrosio una quietud espiritual incomparable y una relativa seguridad de su fidelidad al Ser divino; mientras que para Lorenzo y Antonia la vida cotidiana y banal se presente candorosa y feliz. Tal armonía o equilibrio es de principio a fin víctima de una eminente intromisión del mal. Dicha transgresión sobre un límite, - un límite de normalidad -, ser una constante a lo largo de toda la trama, sino es que su mismo contenido.

Las descripciones del deseo - que Ambrosio experimenta en mente y cuerpo en sus más diferentes formas, - primero por Matilde y luego por Antonia -, son en sí una transgresión a las barreras morales de la religión; los sentimientos y emociones que experimenta, incompatibles dentro de un orden, - como el deseo hacia lo prohibido -, reflejan ya el advenimiento del mal, de la transgresión del mal en él, lo que significar una constante transgresión y degradación paulatina de su orden moral.

Las primeras sensaciones y sentimientos que invaden al lector provienen de las elaboraciones descriptivas que el autor construye a través del lenguaje. El lenguaje construye entonces la transgresión de una entidad diabólica sobre un orden religioso, y lo hace encarnando en la alteridad, - es decir en la presencia del mal, de lo otro que siempre quiere ser ocultado o reducido -, una sensación de vida y verosimilitud procurada por la transgresión que, a su vez será experimentada por el lector. Podríamos decir que así el lenguaje irrumpe por primera vez en la sensibilidad del lector y no solo elabora el aspecto realista y descriptivo de la historia.

La representación de la violación y el parricidio, del ocultamiento de Antonia y de su asesinato, son en su conjunto episodios que confrontan los límites del lector y logran su efecto nuevamente como una forma de transgresión hacia el orden moral y social.

El mal se funde deliberadamente en los personajes y en la trama en formas distintas, apareciendo, incluso, en acontecimientos de distinta naturaleza que prefiguran el advenimiento de la tragedia. La aparición de Matilde, del cuerpo que encarna el mal, fue presagiada de modo indirecto por Inés, quien como recordaremos imploró el perdón a Ambrosio y éste, impávido e inflexible, se lo negó, abandonándola a la maldad de la madre prieta. Cito en extenso:

¡Cómo! - exclamó Inés de repente, zafándose con gesto perturbado de las manos que la sujetaban -. ¿No hay ninguna esperanza para mí? ¿Ya me lleváis a castigarme? ¿Dónde estáis Ruimundot? ¡Oh! ¡Salvadme!, luego, lanzando una mirada frenética al abad,

prosiguió : ¡Escuchadme, hombre sin corazón! ¡Escuchadme, orgulloso duro y cruel! ¡Podáis haberme salvado, podáis haberme devuelto la felicidad y la virtud, pero no habéis querido! Sois el destructor de mi alma. ¡Sois mi asesino y sobre vos caer la maldición de mi muerte y la de mi hijo nonato! ¡Altivo en vuestra virtud hasta ahora incommovible, habéis despreciado las súplicas de una penitente; pero Dios tendrá piedad, aunque vos no tengáis ninguna! ¿Dónde está el mérito de vuestra careada virtud? ¿Qué tentaciones habéis vencido? ¡Cobarde! ¡Vos habéis huido de la seducción, no os habéis enfrentado a ella! ¡Pero ya os llegará el día en que tendréis que poner os a prueba! ¡Oh! ¡Entonces, cuando sucumbáis a las pasiones impetuosas; ¡Cuando temblando volvéis los ojos hacia vuestros crímenes y supliquéis con terror la misericordia de Dios, en ese momento, pensad en mí! ¡Pensad en Inés, y perded toda esperanza de perdón!

Para Lorenzo y Antonia víctimas indirectas del mal, su futuro, es decir el camino que las acciones iban a tomar en la obra, se presentaba en forma de sueño, como el de Lorenzo:

"Soñó que aún se encontraba en la iglesia de los capuchinos; pero ya no estaba oscura y solitaria. Multitud de lámparas de plata derramaban su esplendor desde el abovedado techo. Acompañada por el cántico lejano del coro, la melodía del órgano inundó la iglesia. El altar parecía adornado como para una fiesta señalada: estaba rodeado de un espléndido grupo de personas; y

en el centro se encontraba Antonia, vestida de blanco, ruborizada con todos los encantos de su virginal modestia.

Esperanzado y temeroso, Lorenzo contemplaba la escena que tenía ante sí. De súbito, se abrió la puerta que conducta a la abadta, y vio avanzar, escoltado por una larga fila de monjes, al predicador que acababa de escuchar con tanta admiración. Se acercó a Antonia.

¿Dónde está el novio? - preguntó el imaginario fraile. Antonia pareció mirar con ansiedad por la iglesia. Involuntariamente, el joven avanzó unos pasos. Ella le vio. Un rubor de alegría afloró a sus mejillas. Con un gracioso movimiento de mano, le hizo la seña de que se acercase. No se hizo esperar: corrió hacia ella y se arrojó a sus pies.

Ella retrocedió un instante. Luego, mirándole con un gozo inefable, exclamó:

¡Sí! ¡Sois mi esposo! ¡Mi esposo prometido! Y se arrojó a sus brazos. Pero antes de que el tuviese tiempo de recibirla, un desconocido se interpuso entre los dos. Su figura era gigantesca. Su piel, atezada, sus ojos, terribles y fieros; su boca exhalaba llamaradas de fuego; y su frente tenía escrito en caracteres legibles: "¡Orgullo! ¡Lujuria! ¡Crueldad!"

Antonia profirió un grito. El monstruo le cogió en sus brazos, y saltando con ella sobre el altar, la torturó con sus odiosas caricias. Ella luchó en vano por escapar de su abrazo. Lorenzo corrió en su socorro, pero antes de llegar hasta ella, se

oyó un trueno espantoso. Instantáneamente, la catedral pareció desmoronarse. Los monjes echaron a correr, gritando de terror. Se apagaron las lámparas, se hundió el altar, y en su lugar se abrió un abismo que vomitaba bocanadas de humo y de fuego. El monstruo profrizó un grito espantoso y terrible, y se precipitó en el abismo, tratando de arrastrar a Antonia con él. Forcejeó en vano. Animada de unos poderes sobrenaturales, ella se zafó de su abrazo; pero su blanco vestido quedó en su poder. Al punto, una ala de brillante esplendor se desplegó de cada brazo de Antonia. Se elevó, y mientras ascendía gritó a Lorenzo :

¡Amigo mío! - Arriba nos reuniremos!

En el mismo instante, se abrió la bóveda de la catedral; unas voces armoniosas resonaron en lo alto, y el resplandor que acogió a Antonia estaba formado por una luz tan deslumbrante, que Lorenzo no fue capaz de sostener la mirada. Le falló la visión y se derrumbó en el suelo."

La cronología y causalidad de los acontecimientos conforman en sí la realidad estigmatizada irrevocablemente desde un principio: realidad prosagiada que ir reflejando gradualmente, conforme discurre la trama, el mal impreso y destinado en los personajes de la obra. El material se organiza de tal manera que las acciones se conectan en la construcción de dicha realidad trágica, y conforma la velada y calculada historia que desencadena indirectamente las acciones de la trama.

Citemos por último el presagio que Antonia tuvo del mal que irrevocable se cernía sobre ella en boca de una gitana :

*¡Jesús! ¡Qué palma tenéis!
Casta y amable, joven y pura,
De espíritu y cuerpo perfectos,
Sertais la bendición de un hombre bueno.
Pero ¡Ay!, esta raxa revela
Que la muerte se cierne sobre vos:
Un hombre sensual y un demonio taimado
Se unirán para labrar vuestro mal;
(...) Recordad lo que os digo.
Cuando vedis a alguien muy virtuoso
Y éste resulte ser un hombre
Cuya alma no acosa ningún crimen
Ni se apiada de la flaquezas del otro,
Recordad lo que os dice la gitana :
Por bueno y amable que parezca,
¡Las obras buenas ocultan a menudo
Corazones repletos de lujuria y orgullo!
¡Hermosa doncella, con lágrimas os deja!
No os apene mi predicción.
Sino someteos resignada.
Aguardad serena la desdicha inminente,
Y esperad la dicha eterna
En otro mundo mejor.*

La alteridad que está presente a lo largo de la obra se presenta inclusive en sueños heráldicos y presagios astrales. Es importante señalar tales pasajes pues forman parte de la trama, la adivinan en alguna forma, y lo comunican al lector quien queda parcialmente informado de los acontecimientos y pese a que presagia la trama, no le es posible permanecer indiferente a un constante fluir de emociones.

Deliberadamente se exacerbaban las conexiones desgarradoras o trágicas entre los acontecimientos. Si desde un principio conocemos indirectamente el final o el destino de las acciones, deliberadamente la trama se encarga de hacerlas aún más desgarradoras. No las priva de su intensidad, pues la intensidad es en sí misma el objetivo de la función del lenguaje en dichas acciones: son perceptibles, carnales, dolorosamente vivas, visibles. Las perversiones y crueldades no abandonan el límite de lo posible, inclusive llegan a representarse, no solo en los personajes y las acciones, sino que se encarnan en una violencia puramente verbal que se ejerce sobre el lector; recordemos la escena en que la madre priora queda en manos de la multitud y es injuriada en las más terribles formas y se describe la acción solo para el estrechamiento del lector.

Así pues, el rasgo más característico del relato es la liberación de emociones que provienen justo de una entidad subjetiva, el inconsciente. El inconsciente se vuelve a su vez en tema de la trama, el lenguaje hace posible la transgresión del límite y abre paso a la alteridad, a lo otro a lo oculto a lo inconsciente y lo propone en sus líneas, lo cristaliza en la obra. En la irrupción y transgresión de la alteridad en el terreno de lo reglamentado, del dogmatismo religioso, incluso en el realismo literario,

es, donde radica en gran parte el efecto estético de la obra. La alteridad está presente a lo largo de la obra, la evoca el lenguaje y la convierte en su contenido.

El momento catártico es sin duda la muerte de Ambrosio, pues muere el pecador, la víctima, el ya condenado. La inmaterialidad de los sufrimientos que le esperan a Ambrosio quedan latentes en un momento estético liberador. - si es que se entrega la interpretación al mensaje moralizante -, pues la trama supera el material y tenemos que la descripción realista de un monje y personajes indirectamente implicados nos deja la impresión infinita de las formas en que el mal y la alteridad crean o imprimen su esencia y naturaleza en el espíritu del hombre. Aún más, pareciera que el lector se reconoce en los límites y excesos que provienen de los abismos que la ficción procura y evidencia en la alteridad; a través de ésta deviene una forma de pensarse, de repensar a las orillas de un abismo irreductible, las narraciones del mismo espíritu que en otros pedruzcos del pensamiento ya sea religioso, científico, adquiere una connotación distinta.

Regresando al problema de que el arte y la experiencia estética deben verse en términos de un objetivo funcional. - pues para Vigotski el arte era una técnica social del sentimiento -, y después de haber tratado de identificar las características objetivas en la estructura lingüística de una obra literaria, que a la vez que construyen la forma y el contenido de la obra, evocan una sensación estética, hemos de continuar con el giro que da Vigotski al aspecto subjetivo de su formulación: "el arte es una técnica social del sentimiento". Para Vigotski el arte es un sistema simbólico que bajo el uso y la influencia de mecanismos semióticos sobre el lector o espectador

logra evocar una reacción estética a la que le sucede una entársis que supone a su vez una liberación de energía o descarga afectiva con ayuda de la fantasía.

La experiencia estética (2) que produce un texto como "El Monje" estuvo circunscrita de alguna forma a discusiones culturales e ideológicas de su tiempo, no así la intemporalidad del texto mismo en nuestro tiempo y las sensaciones que evoca y aún más el contenido que se desprende de él. La alteridad como contenido literario, que tiene en la transgresión una de sus más evidentes vías hacia la irrupción, es propio en general de la literatura fantástica, la significación que se concede hacia ella no se propone como una evasión hacia una realidad que niega a otra, se puede proponer en términos de lo que engendra: un mundo literario en el que el lenguaje no se detiene y construye en relación a lo verdadero, a una representación fiel de nuestra realidad, crea un mundo que indaga sobre la naturaleza de la ficción como un contenido inherente a las culturas y por tanto al hombre.

3.1.1. El huésped, cuento de Amparo Dávila.²

Sin duda, en la traducción de un texto fantástico, sea del inglés al español o a otro idioma, se pierde parte de su esencia; el cruzar el puente de una lengua a otra, implica, a mi parecer, no solamente el uso adecuado de leyes gramaticales u otras estrategias de las que dispone el traductor, implica también la dificultad de hacer una

² "El huésped", de Amparo Dávila en "Muerte en el bosque" Lecturas Mexicanas, México: FCE SEP, págs. 17-23

interpretación adecuada de las intenciones del autor, recrear los momentos de mayor intensidad logrando el efecto buscado por el autor, etc.; por otro lado, se hace necesario el reevocar la temática del texto sin perder de vista la fuerza estética del relato, aún más, cuando que lo fantástico literario surge como una construcción única del lenguaje y donde, incluso en algunos casos, la temática o el argumento queda supeditado al espectáculo del lenguaje, convirtiéndose éste en el mayor logro estético del relato.

El análisis hecho a la obra de M. G. Lewis "El monje", señaló de una manera general los elementos formales del texto y el papel que toman las estructuras lingüísticas en la estructura general del texto, además de haber analizado los contenidos que se hallan ocultos - y velados, una vez que se ha experimentado la sensación estética - en el mismo texto. Nos condujo pues, hacia una visión general de las estructuras lingüísticas que conforman al texto, pues la profusa narrativa de la que dispone esta obra, sugería por sí misma una empresa aún mayor y mucho más dedicada, no obstante nuestro objetivo era precisamente dar un panorama general de la estructura de un texto, en búsqueda de su centro estético y sus contenidos literarios.

Lo anterior alimenta un singular interés por intentar analizar e identificar, de un modo más específico, aquellas estructuras lingüísticas formales de un texto que evocan las sensaciones y emociones que devienen en la experiencia estética de un texto en español. Para éste propósito se ha elegido un cuento fantástico de la escritora mexicana Amparo Dávila, que dado su economía de escenarios y situaciones

meramente decorativas, nos permitirá trabajar en un análisis mucho más específico de los elementos lingüísticos que sugieren y caracterizan a lo fantástico. Esto, solamente con la intención de lograr una radiografía más nítida de los componentes lingüísticos que operan en la construcción de lo fantástico. Nuestro análisis del cuento "El Huésped" comenzará con un resumen del mismo :

La vida de una de ama de casa desdichada se ensombrece, todavía más, cuando su marido lleva a casa un extraño invitado que le causa un horror indecible; los días subsecuentes a la llegada de dicho *huésped* y nuevamente con la ausencia de su marido, la protagonista vive con la zozobra y el miedo de ser atacada por el misterioso ser. Se presentaban encuentros cada vez más angustiantes con el *huésped* y tras un ataque de éste hacia uno de sus hijos, la protagonista hace a un lado el miedo que le paraliza y emprende un contraataque dirigido a exterminar a la maligna criatura. Ayudada por su criada y segura de que éste se halla dormido en la oscura habitación que usa por morada, clausura la puerta, abandonándolo a su suerte. El horror y la angustia no desaparecen, sino tras varios días de esperar que sobreviniera la muerte por inanición. Al fin, sin señales de vida que provengan del cuarto clausurado, la protagonista sabe que ha muerto el *huésped* y con él, la angustia de vivir.

Sin una intriga o enigma sobrenatural y sin tener la fuerza necesaria en el efecto aterrador que se busca crear en un relato de horror, "El huésped" concentra y conforma inicialmente su argumento a partir de un suceso aparentemente intrascendente, la *intrusión* de un *huésped* indeseable y con él, una angustia

insuportable sobre la estabilidad emocional de la protagonista. Esta *intrusión*, se manifiesta en espacios distintos : en el espacio físico y el espacio psicológico; más, ésta intrusión no representa una transgresión de lo sobrenatural sobre *la realidad normal* - aunque se hable de una intrusión en el espacio físico -, pues lo sobrenatural propiamente no existe en el cuento, se trata pues, de una transgresión sobre la vida emocional de la protagonista y por entero en el terreno de lo psicológico. Más cómo podemos identificar éstos elementos en el texto.

Primeramente, se observa de manera muy marcada, la fuerte impresión que experimentó la protagonista a la llegada del huésped en frases como : "*No pude reprimir un grito de horror, cuando lo ví por primera vez...*", o, "*Mi vida desdichada se convirtió en un infierno...*", o, "*No podía resistirlo; me inspiraba desconfianza y horror...*", o "*Perdí la poca paz de que gozaba en la casona.*" Estas frases, emanan una clara sensación de inestabilidad y angustia, y construyen sin más, la permanente sozobra y miedo que sufrirá a lo largo de la visita del huésped.

Acto seguido, el autor nos coloca ante un fantástico literario caracterizado por una ambigüedad asfixiante en torno a la enigmática criatura. Esta ambigüedad es suficiente para crear en el lector esa duda o vacilación que caracteriza a lo fantástico y es creada intencionalmente, a partir de la escasez de datos que recibe el lector sobre el citado huésped. De él, solo sabemos lo siguiente : "*Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadear, que parecían penetrar a través de las cascas y de las personas...*", "*Toda su alimentación se reducía a carne, no probaba nada más...*", lo demás queda a la imaginación del lector.

Este ocultamiento parcial de la fisonomía del huésped y la economía de medios para describirlo, nos sumergen deliberadamente en una ambigüedad inquietante, a la que se suma: a) El aura sobrenatural que se elabora alrededor del huésped en un segmento de la frase anterior : "...Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y las personas..", - así, la dimensión física se enlaza con una dimensión sobrenatural -, y frases que alimentan esa aura sobrenatural que pesa sobre el huésped, tales como : "G y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos : allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él..."; y b) La conciencia que le atribuyen y le dotan de una personalidad, frases como : "...él pareció sentirse contento con la habitación...", "Creo que ignoraba por completo a G.. No así a los niños y a mí. A ellos los odiaba y a mí me acechaba siempre.", ésta atribución de personalidad y conciencia refuerzan la inquietud e incertidumbre sobre la difusa identidad del huésped, además de que, en otro sentido, procuran la duda y vacilación del lector, quien, afectado por esta situación, puede precipitarse y creer - dentro del texto - en el posible carácter sobrenatural del huésped o en la sobreexcitada imaginación de la protagonista. En todo caso, el cuento exige una voluntad de juego, si ésta condición se cumple, el lector se mantendrá bajo el efecto de ambigüedad que produce el texto.

Una vez identificados los componentes lingüísticos usados en la construcción de la identidad del huésped, analizaremos las escenas que transcurren con acción. Los acercamientos entre el huésped y la protagonista son sorpresivos y gradualmente más violentos, la personalidad del invitado favorece el efecto de dichos encuentros, tanto fuera del texto, es decir, en el lector, como en el texto mismo y su protagonista -

recordemos que el cuento es narrado en primera persona y favorece, por ende, una identificación del lector con el protagonista. El más mínimo indicio del misterioso ser, evoca la histeria y el pavor de la protagonista : *"Lleía de pronto su **sombra** proyectándose sobre la estufa de leña. Lo sentía tras de mí... yo arrojaba al suelo lo que tenía en las manos y salía corriendo como una loca..."*, *"Cuando salía de su cuarto comenzaba la más terrible pesadilla que alguien pueda vivir. Se situaba siempre en un pequeño cenador, enfrente de la puerta de mi cuarto. Yo no salía más."*, *"Algunas veces, pensando que aún dormía, yo iba hacia la cocina por la merienda de los niños, de pronto lo descubría en un oscuro rincón del corredor, bajo las enredaderas. "Allí está ya!", gritaba desesperada."* la descripción de las escenas construidas en el texto y que refuerzan la atmósfera ambigua e insegura, son hechas a base de una persistente substantivación que observamos remarcada sobre los párrafos y frases anteriores. Lo repentino o sorpresivo es, al menos, una característica propia a la irrupción de lo fantástico, ésto, se deja ver en palabras como *"de pronto..."* que aparecen con frecuencia en el texto.

Hasta éste momento, se evidencia la pasividad de la protagonista ante la situación, más, ésta pasividad, gira bruscamente convirtiéndose en odio y deseo de venganza, pues se suscita un despliegue de acción escenificada en el texto, que saca tanto al lector como a la protagonista de ese marasmo que conlleva una situación tan estresante : *"Estaba peinando a mis niños cuando oí el llanto del pequeño mezclado con extraños gritos. Cuando llegué al cuarto lo encontré golpeando cruelmente al niño. Aún no sabía explicar cómo le quitó al niño, y cómo me lancé contra él con una tranca que encontré a la mano, y lo atacó con toda la furia contenida por tanto tiempo. No sé si llegó a causarle daño pues caí sin sentido."* Esta escena desencadena una sed de

vinganza en la protagonista, quien urde un plan y decide llevarlo a cabo. (Es importante resaltar que la pasividad de la protagonista la aniquila y automáticamente aniquila al lector, quien está a expensas de las actitudes y acciones del personaje afectado). Por lo demás, la parte final del relato se antoja interesante, pues aparece renovado ese sentimiento de angustia y desesperación: *"...cerramos la puerta (donde se hallaba el huésped) con llave y comenzamos a clavar las tablas hasta clausurarla totalmente... Los días que siguieron fueron espantosos. Viví muchos días sin aire, sin luz, sin alimento...Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba.....¡eran terribles los gritos...! Su resistencia fué mucha, creo que vivió cerca de dos semanas..."*: termina así - como veremos es solo aparentemente - con la vida del huésped, lo que sugiere también el haber acabado incluso con la sensación de angustia y horror para siempre.

Ahora bien, podría pensarse que, una vez muerto el huésped, estos sentimientos desaparecerían, más la angustia y el miedo, mellaron hondamente su espíritu y el efecto que produjo la llegada del huésped sobre la sensibilidad de la protagonista, se muestra perdurable y *mimetizado bajo los pliegues de la memoria* en frases que aparecen al principio y durante la narración: *"Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros..."* o, *"Vuelto a sentirme enferma cuando recuerdo..."*, éstas frases revelan la transgresión definitiva, y no momentánea, sobre la vida emocional de la protagonista y, además de procurarle una sensación de continuidad a la atmósfera de angustia y miedo del cuento, fortalece nuestra idea de intrusión y transgresión en el terreno de lo psicológico.

Como hemos señalado, la persistente - o desatendida -, substantivación y adjetivación en los enunciados que estructuran al texto, conforman tanto la atmósfera del cuento, como el perfil de los personajes; el uso de lo sorprendente es representado por ciertas frases recurrentes y la antropomorfización - del que es aparente un animal, o más exactamente un gato, sugiere y construye, en este caso, esa aura sobrenatural que lo rodea y con la que se disuelve hasta el final. Pareciera que un relato es inexpugnable, generoso y reservado a la vez; su análisis se antoja arbitrario, más tal esa es la suerte de querer ir más allá de lo que, en una circunstancia normal, sería tan solo, la lectura de un muy breve relato fantástico. Alguna vez alguien dijo algo así como: dejemos lo fantástico en manos de los analistas y veremos como se destruye el delicado vidrio que le da forma.

3.2. Mundos Literarios.

El apartado anterior destacó el papel funcional de las estructuras lingüísticas de una obra literaria sobre la experiencia estética - del lector; los contenidos en la estructura general de la narrativa fantástica conforman, - una vez construido un sentido general del discurso fantástico a partir de su experiencia estética -, un mundo fantástico en términos de sus definiciones, leyes o códigos generales, en otras palabras, un mundo literario en el mayor sentido de la palabra. (5)

⁵ Esta acepción está siendo utilizada solamente como un sinónimo o equivalente de lo que el autor provoca en el texto y no como una característica o subcategoría propia de lo fantástico.

Los mundos literarios como fuente descriptiva, valorativa e interpretativa de diversos aspectos de la vida humana forman una visión propia del mundo y de la realidad que describen. En una pluralidad de versiones (sean éstas literarias, pictóricas, musicales (4), o que provienen de la ciencia, de las religiones, etc.) o formas de descripción de la realidad, de la vida, o del objeto de interés al que se acerquen dichas versiones y descripciones nos encontramos con distintas visiones de las cosas o del mundo. En su trabajo "Maneras de hacer mundos" Nelson Goodman (1990), discute el tema acerca de las versiones del mundo que nacen de la actividad artística, reflexiona sobre la posible ambigüedad que provoca la idea de una pluralidad de mundos y versiones de él, y analiza un problema que emerge en relación a la veracidad o la validez que se le otorga a las construcciones artísticas una visión propia del mundo (5), ésto, que aunque no toma una importancia obsesiva pero sí relevante en nuestro trabajo, nos permite retomar y elaborar una premisa que sutilmente hemos manejado a lo largo del trabajo: si tomamos a la literatura como una fuente descriptiva, valorativa e interpretativa de diversos aspectos de la vida humana se hace posible verla también como una representación y fuente válida en el conocimiento e interpretación propia del hombre hacia su mundo. Se trata entonces de la validez de una construcción artística, del discurso literario en nuestro caso, como una vía de interpretación sobre una realidad concebida.

Tratar a la literatura fantástica como un discurso que explora intuitivamente, - bajo la condición que le confiere el ser una construcción artística allegada a un género específico -, en un mundo alternante, que no nace de su opuesto sino que guarda su propia autonomía -, contenidos culturales de los que hace una

representación artística, implica sustraerlo a distintos criterios de validez que nada tienen que ver con los del discurso científico. La realidad que describe la ficción sugiere por sí misma identificarse con una validez propia a su condición artística, por lo que no necesita identificarse plenamente con los mismos criterios que hacen verdadero a otro discurso (6). Para quien está interesado en el problema de los referentes físicos y compaginables a aspectos visibles de una realidad concreta, sería mejor acercarse al realismo literario: la literatura fantástica crea su discurso en un lenguaje que no asiste en todo momento a la literalidad de lo que nombra, su lenguaje como hemos visto no se constriñe en relación a lo verdadero, y lo cierto es que no nace de la nada pues reelabora un contenido enraizado en la cultura y matizado en el terreno literario.

Las construcción artística de la literatura fantástica conforma una percepción particular de los distintos aspectos de la vida del hombre y entrafía una conciencia del mundo real, la fabulación que hacen de él desnuda un aspecto poco visible, o bastante obvio según sea el caso, que lo redescubre y lo refigura a modo de crear una subversión o representación de sus sombras e imágenes, de sus silencios y sonidos. La fabulación no ha de juzgarse con la verdad, ni la invención corresponde siempre a la falsedad.

Así pues los mundos literarios que ofrecen a su manera distintas versiones sobre el drama humano se antojan difíciles de creer y dar por válidas cuando se les visualiza bajo criterios de verdad que no logran asimilarlos, en todo caso no se necesita creerlos sino comprenderlos y entender su significado en tanto que representaciones artísticas que intentan interpretar desde su propia visión al hombre y su cultura.

No creo pues, que sustentar a la literatura fantástica como una versión más del mundo y de ciertos aspectos humanos y culturales, tenga que ver con una comparecencia y validación de sus contenidos respecto a las circunstancias y realidades del mundo actual; sería mucho más interesante elaborar o reconstruir el significado actual de su discurso a modo de hablar de su significación en el sujeto y la refiguración que halla como discurso.

Cap. 4. El significado actual de lo fantástico.

Nuestra reflexión sobre la importancia de la literatura para el hombre, halló distintas vetas de interés en el transcurso de la investigación, intentó aproximarse al fenómeno literario específicamente fantástico a través de una indagación sobre su aparición y evolución en la producción literaria de distintas épocas, encontró en su camino la relación intrínseca de la producción literaria y la cultura, y luego la relación con su contexto histórico social. Con lo anterior se puso de manifiesto el papel relevante de la literatura en su evolución paralela al devenir de la cultura y la sociedad. Intentando ahondar en el fenómeno literario desde distintos ámbitos nos dispusimos a explorar la narrativa fantástica desde sus definiciones, contenidos y en la experiencia en sí del relato fantástico. Posterior a ello nos acercamos al los contenidos literarios a través un esbozo de análisis lingüístico y se abrió una discusión sobre la representatividad de las construcciones artísticas en la visión que el hombre elabora del mundo. Dado lo anterior se vuelve interesante elaborar una idea del significado actual de lo fantástico.

Hablar sobre el significado actual de lo fantástico sería como hablar del traspaso, de la otredad de toda realidad cotidiana, del involucramiento lúdico con un mundo literario que es fuente de asombro y conocimiento y en el que se recuperan mutuamente el lenguaje y lo inenunciable. Nos ofrece la posibilidad de recrearnos con absoluta libertad en la indisolubilidad de lo divino y lo demoníaco, en la eterna comparecencia de lo creíble y lo increíble a fin de trascender bajo nuestra propia voluntad en mundos simbólicos y distintas esferas de realidad; además que nos coloca

como espectadores doblemente activos, por un lado en tanto que contemplamos en toda su intensidad la realidad descrita en su momento por un lenguaje que, a la distancia, y colocados en el papel de intérpretes, lo entendemos como un eslabón importantísimo en la evolución del lenguaje que nos describe actualmente.

En la literatura fantástica se habla de una constante irrupción de una realidad sobre otra, dicha irrupción se traza en términos de un lenguaje propio a dicha intervención, por lo que podríamos hablar del discurso fantástico como un lenguaje de la irrupción. Es en éste nivel, en el del lenguaje, donde descansa gran parte del significado actual de lo fantástico, pues ya no es un fenómeno envuelto en las discusiones históricas acerca de su persecución y acallamiento por la religión y la cultura oficial del medioevo, ni halla referencia en la pugna incesante por las ideas positivistas y del progreso del siglo pasado; es ahora un fenómeno del lenguaje y en él deposita su esencia, la misma que adentra al lector en una clara sensación de irrupción y allanamiento de realidades para la construcción de nuevos mundos literarios, que a su vez devienen como parte de su quehacer lúdico y simbólico. En el lenguaje pues, el hombre se refugia a voluntad en un sinnúmero de situaciones y realidades y que lejos de apartarle de una conciencia externa a la realidad cotidiana, avivan esa otredad en la que el hombre halla un remanso y una sensación de asombro y maravilla.

Esa otredad que presenciamos en la escenificación de lo fantástico y en la que el asombro asiste al lector en el advenimiento de la irrupción de un lenguaje y realidad distintos nos permite pensar al hombre desde la literatura que le acompaña y en la

que no reconoce límites y se reconoce a sí mismo sin la frigididad emotiva que reclama su cotidianidad.

En la literatura fantástica se abre un campo propicio para hablar del espíritu del hombre: de sus abismos y cielos, de la ficción que permanece en un exilio de palabras polvo, en espera de volcarse hacia nuestra imaginación y engendrar un diálogo con la otredad.

Estando de acuerdo en que lo maravilloso como un fenómeno antropológico supera el marco de un estudio que pretende aproximarse a lo fantástico literario podemos dar fin a este capítulo con la siguiente cita: No importando lo desfigurado de lo maravilloso en nuestros días y la capacidad perdida de poder maravillarse, para Pierre Mabillet en *Le miroir du Merveilleux*, el relato maravilloso no es una evasión sino realización: *"más allá del placer, de la curiosidad, de todas las emociones que nos procuran las narraciones, los relatos y leyendas, más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de vivir sensaciones agradables y aterradoras, el fin real del viaje maravilloso es... La exploración más completa de la realidad universal."*

Cap. 5. Consideraciones finales.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

"Este hilo suelto y a punto de romperse, ese hilo de la continuidad y la memoria, es lo único que puede frenar e incluso invertir la tendencia, y hacer que el hombre de este fin de siglo y de milenio tenga algún interés más allá del de sus hallazgos científicos y tecnológicos... A la vista de como están las cosas, la aparición de un individuo así, unido a la mayor rugosidad del pasado y a la vez nuevo y expectante, no deja de ser un desideratum, quizá una mera ilusión. Pero también sería propio de este individuo saber que estas son lo último que debe perderse, incluso que debe fingir conservarlas cuando ya estén perdidas y él, más que un vivo, sea solo un prestigioso y melancólico fantasma que se resiste a abandonar el campo."

Javier Marías.

El reencuentro y recuperación de un lenguaje olvidado a través de la literatura fantástica sugiere, además del gozo mismo de la experiencia literaria, un nexo significativo con el lenguaje que en vida, construía a su vez el pasado. El involucramiento del sujeto con una literatura y un lenguaje ajeno al que conoce y no obstante en el que por momentos se reconoce, entraña de alguna manera el conocimiento de un pensamiento - y luego una memoria - que es parte sin duda de la continuidad del pensamiento global que abriga al hombre actual.

La posible erosión de nexos significativos con el pasado halla un límite en la literatura. De ella es posible servirse para escuchar un murmullo que aunque lejano

revive a voluntad, y se sostiene audible como una huella viva del pensamiento y fuego memoria de aquellos, encarnando la continuidad del ayer y nuestros días.

El acercamiento, por parte de la Psicología, a la literatura como puerta al fantasma de una sociedad, y en este caso del lenguaje romántico, como una subversión de la realidad humana que explica y describe al hombre desde una visión espiritual, debe entenderse no solo en el sentido de explicar su función social e individual sobre el sujeto; al que no solo lo desprende de su realidad circundante y le procura un romanso, un ámbito autónomo para la celebración y ejercicio de su imaginación en atención a su quehacer lúdico, sino también por el intento de comprender su función dialógica con los discursos del hombre y la cultura.

Al reflexionar sobre el acercamiento del hombre a los ámbitos autónomos que engendra la literatura, estamos en condiciones de proseguir con una indagación psicológica del sujeto donde la literatura sea una herramienta más en la comprensión de sus necesidades sociales y complejidades individuales así como de sus anhelos y esperanzas. Pues es en éstos ámbitos autónomos donde el hombre recurre en búsqueda de contenidos a fin de adherirlos significativamente a su espacio privado.

Notas.

Cap. 1

1. El ensayo titulado "Sobre lo fantástico en literatura", escrito en 1830 por Charles Nodier reaparece anejado en una compilación de sus llamados "Cuentos Visionarios", (1989), Madrid: Ediciones Siruela.
2. Como se observará más adelante, en la exploración histórica que hace Jaques Le Goff (1991) en torno a lo maravilloso en la cultura medieval de Occidente, el matiz fantástico y casi mítico que tomaban las aventuras de los caballeros en las novelas propiamente cortesanias y de caballería respondía a un interés sociológico por parte de la clase de los nobles y caballeros que se hallaban en decadencia económica pues a través de la representación mítica de su linaje construida gracias a la exacerbación del valor de sus hazañas y la manipulación de leyendas que se formaban en el seno de la tradición oral propia de su cultura, lograban un estatus social que les permitía un cierto prestigio frente a las clases dominantes y cierto poder sobre las clases inferiores.
3. Dicho universo de cosas se refiere a lo maravilloso antes que como una categoría del espíritu o de la literatura como un universo de objetos encarnados en las hadas, los unicornios, grifos, dragones, gigantes, enanos, etc. Para mayor detalle véase el apéndice de "Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval" Jaques Le Goff (1991) Ed. Gedisa, Barcelona.

Cap.2

1. La obra "Los misterios de Urdelfo" y en general las obras de la escritora inglesa fueron criticadas fuertemente por traironar la tradición romántica y la construcción de una realidad sobrenatural con explicaciones racionales y causales que ha nadie importaban. En el intento de burlar la trama que suponía el rigor racionalista de su época sucumbía ante la razón el triunfo de la razón frente a lo sobrenatural no la puso como una de las grandes del género fueron sin duda la espesa imaginaria gótica y el intrigante muestrario de elementos sobrenaturales que elaboraba con la más fina de las plumas.
2. Hablamos del cuento fantástico como unidad del género fantástico y como un género discursivo siguiendo la idea de Mijail Bajtín que desarrolla sobre el problema de los géneros discursivos partiendo de que el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados y de que un determinado estilo, el objeto de su contenido temático y la composición o estructuración de un enunciado conforma lo que se llama un género discursivo. Véase Mijail Bajtín (1970) Estética de la creación verbal, Mexico, Siglo XXI Editores.
3. Siguiendo con las ideas de Mijail Bajtín y en un primer momento las correlaciones de lo fantástico con lo narrativo en su obra "El discurso del cuento" y las diferencias que lo separan del relato fantástico y resumir en los siguientes términos: La diferencia entre un texto y otro radica en su pertenencia a un género específico, uno el cual se identifica. Un texto fantástico o del género fantástico posee ciertas cualidades en su estructura lingüística que lo diferencian como género discursivo de entre muchos otros géneros que lo rodean, cada género discursivo posee en su estructura lingüística las diferencias.

4. En este punto se hace necesario extendernos en la relación de la literatura y la psicología clínica, trayendo como ejemplo la discusión de T. Todorov (1972) en torno a la interpretación que hizo Freud acerca de el cuento "El hombre de arena". Para Freud la literatura era una vía de acceso hacia la psique del autor: cito: "Al analizar El hombre de arena Freud señala: [Esa muñeca automática (Olimpia) no puede ser más que la materialización de la actitud femenina de Nataniel en su primera infancia (E.P.A. pág. 183)]. De ésta forma la literatura se halla reducida al rango de simple síntoma y el autor se transforma en el verdadero objeto de estudio: [Así después de haber descrito la organización de El hombre de arena, Freud indica sin transición lo que en el autor puede dar cuenta de ello: "E. T. A. Hoffman era hijo de un matrimonio deshecho. Cuando tenía tres años, su padre se separó de su familia y jamás volvió a ella" (pág. 184)] (T. Todorov, Op. cit. Págs. 176-179). Sin duda esta interpretación guarda sus discrepancias con nuestra preferencia a la literatura como objeto de estudio y no la vida o la psique del autor. Más revelan la inclusión de la literatura en la conformación de la teoría del inconsciente de Freud. El comentario queda al aire: Hoffman fue leído por Freud y no así Freud por Hoffman. Freud fué tomado en cuenta por los escritores a tanto las críticas que hacían al respecto de la idea de inconsciente, de lo inobservable e inasequible, etc., que formulaba en su teoría. El mérito de Freud según lo han señalado algunos fue tratar de estructurar objetivamente la indescribible naturaleza del inconsciente: que hasta entonces se encontraba explorada de lleno en la literatura fantástica.

Cap.3

1. Para Alex Kozulin (1990) el concepto de catársis que tomaba Vigotski de la poética de Aristóteles hacía referencia a la "descarga de emociones que se acumulaban en un espectador o un lector afectado por una obra de arte, esta "purificación" catártica no solo descarga la tensión sino que además transforma los sentimientos humanos." Véase, "La psicología de Vigotski" Biografía de unas ideas, Alex Kozulin (1990) Ed. Alianza, Cap.1.
2. Sobre la experiencia estética de la obra de arte Alex Kozulin (1990) resume el modelo de Vigotski de la siguiente forma: "Los impulsos inconscientes del autor se edifican en formas sociales semánticas que aparecen en el texto como material y sus técnicas formales. El lector al experimentar esta doble estructura del texto, desarrolla tendencias afectivas conflictivas una de las cuales es el material material la otra está asociada con el aspecto formal. La fuente original de estas afectos puede ser también el mismo texto. La tensión va en aumento hasta que en un momento determinado el lector alcanza la catársis cuando el aspecto formal artístico termina por superar el aspecto material del texto. La descarga afectiva tiene lugar en forma de fantasía interna que reestructura en su totalidad la experiencia del lector" (pág. 57).
3. Los trabajos de Nelson Goodman sobre la construcción de mundos en el arte abren paso a la discusión de una pluralidad de versiones sobre el mundo y la validez que debieran tener en tanto que representaciones y formas del conocimiento humano. En un sentido en el que esta afirmación muestra relación con el discurso fantástico como un mundo literario. Ver "Métodos de hacer mundos", Nelson Goodman (1960), Ed. Visor, Madrid, España.
4. Dejando de lado por un momento el problema de la validez y siguiendo con la idea de plantear a las construcciones artísticas como visiones del mundo la cultura, la sociedad etc., podemos traer a colación un estudio hecho por A. Schütz (1970) donde aborda las

construcciones operísticas de W. A. Mozart como retrato musical de la strata musical que vivía la sociedad de su época. En dicho estudio se analiza la esencia humana que subyace en sus óperas y que constituye a su creación como una representación del hombre en su sociedad pura. Para mayor detalle véase "El problema de la realidad social" A. Schütz (1976). Buenos Aires : Amorrortu Editores.

5. Al respecto, N. Goodman discute la pluralidad de mundos y la validez de las versiones del mundo que se construyen en la literatura y la pintura diciéndonos : *"Por el contrario, la aceptación que tienen otras versiones además de la de la física entre los pluralistas no implica relajación de rigor alguna, sino que tal aceptación equitativa más bien al reconocimiento de que se requieren criterios diferentes de los aplicados en la ciencia, criterios no por ello menos exactos, para apreciar lo que comparten las diversas versiones perceptivas, ya sean éstas pictóricas o literarias"* (Op. cit pág. 22), y va más lejos en sus conclusiones diciéndonos: *"el arte no debe tomarse menos en serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer, en el sentido más amplia de promoción del entendimiento humano y que, por lo tanto, la filosofía del arte debe concebirse como una parte integral de la metafísica y de la epistemología"* (Op. cit. pág. 141)
6. En la misma idea de versiones artísticas del mundo N Goodman profundiza al respecto y concluye : *"No solo la idea de verdad recibe una nueva luz cuando aceptamos la posibilidad de versiones alternativas no reconciliadas, sino que también parece que hemos de acudir a otros criterios, distintos de la verdad, si es que hemos de ampliar el alcance de nuestras perspectivas e incluir en ellas las versiones y las concepciones que no forman enunciado alguno y que, incluso, pueden no describir ni representar nada. La verdad es con frecuencia inaplicable, rara vez es suficiente y debe, en alguna ocasión, dar paso a la contrastación de criterios."* (Op. cit p g 147)

Referencias.

- Alex, K. (1990) **La psicología de Vigotski**. Biografía de unas ideas. Madrid : Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (1992) **Estética de la creación verbal**. México : Siglo XXI editores.
- Bajtín, M. (1990) **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**. El contexto de Francois Rebeláís. México : Alianza Universidad.
- Berman, M. (1988) **Todo lo sólido se desvanece en el aire**. La experiencia de la modernidad. México : Siglo XXI Editores.
- Borges, J.L., Broy C. A. y Ocampo, S. (1993) **Antología de Literatura fantástica**. V. Buenos Aires : Ed. Hermes.
- Borges, J.L., Calvino, I. (1985) **Literatura fantástica**. Madrid : Ediciones Siruela.
- Botton B.F. (1994) **Los Juegos Fantásticos**. Facultad de Filosofía y Letras, México : Universidad Nacional Autónoma de México
- Bravo, V. A. (1988) **La irrupción y el límite**. México : Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bruner, J. (1988) **Realidad mental y mundos posibles**. Barcelona : Ed. Gedisa.
- Bruner, J. (1990) **Actos de significado** Más allá de la revolución cognitiva. Madrid : Alianza Editorial.

- Calvino, I. Comp. (1987) **Cuentos fantásticos del siglo XIX, Vol. I y II.**
Madrid : Ediciones Siruela.
- Gautier, T. (1990) **La pipa de opio y otros cuentos.**
Madrid : Ediciones Siruela.
- Goodman, N. (1992) **Maneras de hacer Mundos.**
Madrid : Ed. Visor
- Le Goff, J. (1985) **Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval.** El contexto de Francois Rebelús. Barcelona : Ed. Gedisa.
- Lovecraft, H. P. (1992) **El horror en literatura.**
Madrid : Alhanza Editorial.
- Mathew, G. L. (1990) **El monje.**
Madrid : Ed. Valdemar.
- Nodier, C. (1989) **Cuentos Visionarios.**
Madrid : Ediciones Siruela.
- Schutz, A. (1976) **El problema de la realidad social.**
Buenos Aires : Amorrortu Editores.
- Schutz, A. (1974) **Estudios sobre teoría social.**
Buenos Aires : Amorrortu Editores.
- Todorov, T. (1972) **Introducción a la literatura fantástica.**
Buenos Aires : Ed. Tiempo Contemporáneo.
- Vigotski, L.S. (1970) **La psicología del arte**
Barcelona : Barral Editores