



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN

**Hacia una poética de lo fantástico**

**Tesis**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

**Claudia Miriam Chantaca Sánchez**

Asesor: Dr. Raymundo Ramos Gómez

Junio 2007



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Chantala Sánchez

Claudia Miriam

FECHA: 27 Julio 07

FIRMA: 

## PRESENCIAS

De mi madre, presencia sin límites; de mi padre, *praesentia in absentia*; de mis hermanos, Norma, Jesús y Dolores, presencia de familia, insoslayable; de Gabriel Ramos García, presencia del amor, siempre; del Dr. Raymundo Ramos, presencia académica.

*...porque el sistema es la terapia, la liberación de los fantasmas por una repetición, como una rima, fundidos en una estructura eidética que les permite aflorar y desplegarse convirtiendo su inexorabilidad al reino de la luz...*

José María Ripalda

## CONTENIDO

4	A manera de prólogo
10	En torno a una poética estructural
37	Narratología o el arte de narrar
49	Dinámica de lo fantástico
68	Clínica del discurso
88	Epílogo
92	Registro de fuentes

## A MANERA DE PRÓLOGO

Tal como lo enuncia Ricardo Gullón en su texto sobre Machado: “Hablar de poética, en abstracto, es empresa aventurada”<sup>1</sup>, la reflexión sobre la diferencia específica demanda el ejemplo, porque toda visión sobre la actividad creadora aspirando a la descripción, que no a la preceptiva, sería periférica si no acotara su campo en busca de las líneas generales que emanan del objeto en sí, por lo cual descubrir la poética de un autor o de un género nos enfrenta a la tarea de reunir un grupo de obras con características comunes, sin afán de realizar la hazaña nunca vista, más bien, buscando la coincidencia: “basta iluminar lo general y abstracto con lo particular y lo concreto”<sup>2</sup>. Dilucidar los alcances de la creación comporta la tarea básica del quehacer literario: la actividad de un yo que escribe y un yo que lee y, cuando tal hacer deviene en la pregunta por la eficacia, lectura y escritura participando de un segundo orden convergen en el hallazgo del sentido, dando pie a otra mirada creadora: la crítica.

Ésta, en tanto metodología propia de la literatura, se inicia tardíamente en México. Ya en 1876 decía José María Vigil: “entre nosotros, salvo muy raras excepciones, no ha llegado a existir la crítica propiamente dicha.”<sup>3</sup> Las raras excepciones aludían, sin duda, a las Revistas literarias, de Ignacio M. Altamirano (1868) y a media docena más de asistemáticos adelantados del quehacer crítico. Es en la apertura del siglo XX, en forma específica, con *Cuestiones estéticas* (1911) obra escrita entre 1908 y 1910, cuando aparecen los primeros rasgos de “madurez

<sup>1</sup> Ricardo Gullón. *Una poética para Antonio Machado*. Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 10.

<sup>2</sup> Ricardo Gullón. *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>3</sup> José María Vigil. *Algunas consideraciones sobre literatura mexicana*. México, *El federalista*, septiembre-octubre, 1876, pp. 1-2. México, UNAM, *Deslinde*, núm. 17, 1968, p. 33.

erudita y crítica penetrante” en la literatura mexicana según el prólogo del cuentista peruano Ventura García Calderón, quien establece su filiación en una “pequeña academia mexicana, de libres discusiones platónicas”: el Ateneo de la Juventud.<sup>4</sup> *Cuestiones estéticas* de Alfonso Reyes, constituye el primer libro al respecto y es, en gran medida, la obra ensayística del escritor la que configura una poética literaria sistemática, cuyos epígonos posteriores serán la generación de Contemporáneos y Taller con autores tales como Jorge Cuesta y Octavio G. Barreda y libros como *Contemporáneos. Notas críticas* (1928) de Jaime Torres Bodet, donde ya se esbozan unas “Reflexiones sobre la novela” y se asienta que “Ninguna obra de arte vive del tema que expresa.”<sup>5</sup> *Textos y pretextos* (1940) de Xavier Villaurrutia, así como *El arco y la lira* (1956) de Paz, por sólo citar hitos bibliográficos.

Ello no significa que antes de Reyes (del Modernismo hacia atrás) no hubiese crítica, sólo que ella comportaba una actividad práctica del periodismo informativo y la nota historiográfica más que una reflexión sistemática de los problemas estéticos. Existirá una preocupación de este tipo en artículos como los de Manuel Gutiérrez Nájera y algunas poéticas creativas, tan rigurosamente formuladas, como “Los heroísmos” en el libro *Lascas* (Xalapa, 1901) de Salvador Díaz Mirón, o el prólogo a las *Poesías* (1905) del mismo Gutiérrez Nájera realizado por Justo Sierra, o los estudios de Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel de la *Antología del Centenario* (1910) bajo la dirección del propio Sierra.

Es hasta el momento en que existe una propuesta como la del Ateneo, tanto en filosofía como en literatura, cuando en México nos hacemos “contemporáneos” de los contemporáneos y, con ellos, de las preocupaciones

---

<sup>4</sup> Prólogo de Ventura García Calderón a *Cuestiones Estéticas de Alfonso Reyes*. Obras completas, tomo I. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 11.

<sup>5</sup> Jaime Torres Bodet. *Contemporáneos. Notas de crítica*. México, Herrero, 1928, p. 9.



teóricas de la estética y de las poéticas en su matriz sincrónica y diacrónica, esto es: del texto que vuelve los ojos hacia sí y habla por él mismo.<sup>6</sup>

La analítica del discurso (la tela de donde se corta) tiene a una realización externa y una interna. En la primera es visto como institución, es decir: “reúne todos los usos y las prácticas que regulan el circuito de la palabra escrita en una sociedad dada”<sup>7</sup> (distribución, producción y consumo) a este punto se suscribe la acción de ciencias “ancilares” para la literatura como la historia, la psicología y la sociología, las cuales se aproximan mediante métodos ya establecidos y que le son inherentes; en la segunda vertiente, como obra, la pretensión es, apegados al texto mismo, establecer un método propio de análisis, una ciencia emergente de la obra-objeto.

Por ello, no escapa a nuestra atención que lo más propicio es realizar un trabajo en dos flancos: la crítica y la clínica como denomina Gilles Deleuze al discurso sobre el discurso y al ejemplo; una parte primera consistente en dar cuenta de los métodos, lo cual no deviene en el aislamiento teórico, siendo únicamente una mención exhaustiva de determinadas estructuras semánticas, por el contrario, es la resultante del establecimiento de los principios operativos del aparato de la interpretación y en segunda instancia la puesta en práctica ceñida a las articulaciones del signo.

Ahora bien, el *fantasein* es el lugar de las apariciones y las desapariciones connotadas. Tanto vale decir —como Roland Barthes en la *Lección inaugural*—,

---

<sup>6</sup> No está de más recordar algunos hitos bibliográficos del quehacer en busca de una estética en México: el filósofo Antonio Caso, perteneciente al Ateneo de la Juventud, inició en 1913 una exposición sobre Estética en su cátedra de la Escuela Nacional de Altos Estudios. En 1920 publicó su *Drumma per música* (Beethoven, Wagner, Verdi, Debussy) con prólogo de Genaro Fernández Mac-Gregor, recogido más tarde en *Principios de estética* (1925). Diego Baz publicó *La belleza y el arte. Nociones de Estética* (1905), con prólogo de José Ma. Vigil. Manuel Salas Céspedes publicó *Estudios estéticos* (1896) en Mérida; el doctor Porfirio Parra, profesor de lógica en la Escuela Nacional Preparatoria publicó en la *Revista de México* (1890) tres artículos de “*Apuntes sobre estética*” y Juan M. Cordero, *La música razonada. Estética teórica aplicada* (1897). José Vasconcelos publicó: *Pitágoras, una teoría del ritmo* (La Habana, 1916); *El monismo estético* (1918) y *Estética* (1935). Todo ello constituye una panorámica rápida de los trabajos sobre el tema, sin embargo, ello es materia para trabajos posteriores.

<sup>7</sup> Roland Barthes. “El análisis retórico” en *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1990, p.141.

que toda literatura es realista, considerada como un producto intradieгético, en cuanto la realidad es esa aparición de la escritura como configuración de la realidad inventada, como afirmar que toda literatura es fantástica, en cuanto la esencia de la realidad creativa (Nodier) (lo que hace que algo sea lo que es y no otra cosa) es, precisamente, la creación de una realidad en el marco interior del artificio (Sklovski). Julia Kristeva establece el puente del habla, al que llama ideograma, para mantener la capilaridad alusiva de las palabras (su adentro y afuera), por más que éstas no sean sino el haz y el envés de un mismo instrumento que expresa y explica —según apunta Hegel—; los “momentos estéticos del texto artístico” (según el decir de A. Greimas)<sup>8</sup>.

La construcción del camino textual parte de una inferencia lógica que se moviliza de la deducción a la inducción, y que bien puede regresar (ascenso y caída) del ejemplo a la teoría. La aplicación de un método inductivo para la creación de un modelo analítico que estudie todos los relatos que en el mundo han sido es —según Barthes— utópica. La lingüística misma que sólo abarca unas tres mil lenguas, no logra hacerlo; prudentemente se hace deductiva y es, por lo demás, a partir de ese momento que se ha constituido verdaderamente y ha progresado a pasos agigantados, llegando incluso a prever hechos que aún no habían sido descubiertos.

La inferencia lógica (la analogía inclusive) es una serpiente que se muerde la cola, pero en su estructura circular (modelo hipotético de descripción) reside también su mayor mérito en cuanto hace posible ir del diagnóstico semiológico a la clínica del texto, utilizando la terminología de Deleuze. “Para describir y clasificar la infinidad de relatos, se necesita, pues, una teoría (en el sentido pragmático que acabamos de apuntar); y es en buscarla, en esbozarla en lo que

---

<sup>8</sup> Todas las citas anteriores entre paréntesis no textuales, aluden a claves culturales teóricas de fácil filiación, que nos pareció innecesario abundar en presiones bibliográficas.

hay que trabajar primero.”<sup>9</sup> Y ya se sabe que no hay nada más práctico que una buena teoría.

Por lo que la propuesta que a continuación presentamos comporta la exposición de los lineamientos de una teoría poética del texto literario desde sí mismo, para lo cual juzgamos herramienta propicia instrumentar una analítica del primer atisbo del *theorein* en occidente, los diálogos platónicos: *Simposio o de la erótica*, *Fedro o del amor* y el libro X de la *República*, cuya concepción del fenómeno literario encuentra su coincidencia en la propuesta estructural y sus consideraciones sobre la función narrativa, a fin de configurar una poética del cuento fantástico aterrizada en el ejemplo mexicano; género huidizo al cual las más de las veces se evade por los linderos próximos tales como el realismo maravilloso y la ciencia ficción, por lo cual hemos elegido cuatro muestras exponentes de sus características fundamentales en razón de su escasa participación en antologías y estudios consagrados al tema: Justo Sierra (1848-1912) y el cuento “La fiebre amarilla”, de *Cuentos románticos* (1892), Amado Nervo “El donador de almas” (1899) en *Otras vidas*, Ciro B Ceballos (1873-1938), “Homo duplex” en *Un adulterio* (1903); publicado antes en *Cuentos Mexicanos* por varios autores, México, Tipografía de “El Nacional”, 1898 (tal vez la primera antología del género en México) y Genaro Fernández MacGregor (1883-1859), “¡Más que la onda!” en *Novelas triviales*, 1918.

En el segundo capítulo, hemos esbozado una caracterización morfológica del relato, para alcanzar en el tercero una analítica de las categorías; el cuarto es un ejemplo clínico de aplicación del modelo a los inicios del cuento fantástico en México, antes de que se instale la categoría como conquista de época, y sin incurrir en las bases legendarias del relato, de prosapia anónima y folclórica. Muy lejos nuestra pequeña investigación del performace de repetición investigado por

---

<sup>9</sup> Gilles Deleuze. *Crítica y clínica*. Buenos Aires, Anagrama, 1996, p. 3.

Propp en sus estudios sobre la morfología del cuento ruso y también de las leyendas de las calles de México, que van del Ahuizote (el animal fantástico del agua) a la Llorona; y de “La mulata de Córdoba” a “La calle de don Juan Manuel”, porque se trata (en el caso de don José Bernardo Couto y del Conde de la Cortina) de hipertextos sobre el relato legendario.

Las ideas críticas sobre la fantasía narrativa son, pues, una abrazadera de totalidad de lo ya expuesto, habida cuenta que la crítica —más allá de la teoría, la analítica del texto y aún de la interpretación (llámese hermenéutica o semiótica de la recepción)— es una síntesis valorativa que sirve de intermediaria entre la especialidad supratextual y el consumo de la lectura cotidiana. Al fin de cuentas, como dice Julio Cortázar en su monumental ensayo académico —el único, que escribió por otra parte- *Imagen de John Keats*, siempre se puede tener “una aptitud pavorosa para quedar mal con todo el mundo en la república literaria y en cuanto al incurrimento en citas, como diría el propio argentino nacido en Bruselas: “Salpicar es de muy mala educación, ya sea sopa, agua jabonosa o citas”.

Es menester precisar que no pretendemos agotar el análisis del cuento mucho menos de los autores, únicamente destacaremos los rasgos distintivos que los califican como miembros de la categoría del relato fantástico y que los hacen piezas antologables.

## **1. EN TORNO A UNA POÉTICA ESTRUCTURAL**

Sócrates—Pero creo que me concederás que todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo, se combinen las partes entre sí y con el todo.

Platón. *Fedro* (264c.)

En el primer capítulo del libro *La verdad de las mentiras*, Mario Vargas Llosa expone una serie de reflexiones en torno a la verosimilitud del arte literario, concretamente de la novela, a partir de la censura realizada a la ficción en la América colonial por los inquisidores, quienes enfatizando la pernicioso de la lectura de “falsedades” para las incipientes naciones, prohibieron su distribución y consumo<sup>10</sup>. Sin embargo, tal querrela es aún más antigua, pues ya en el siglo V anticristiano, cierto creador advertía los peligros de la poesía para la construcción de una ciudad ideal.

Es en los diálogos *Fedro*, *Simposio* y la *República* donde el filósofo de la Academia confronta a la literatura con mayor profundidad, demostrando las “deficiencias” que ésta representa en la *paideia* de la polis griega; mas lejos de ser ello una arenga negativa, constituye el fundamento de una teoría sobre la creación, previo a la aparición del primer tratado al respecto (la *Poética* de Aristóteles), por lo cual, su valor principal, a nuestras luces, radica en ser la exposición de los atisbos de un método que explicando al discurso poético emana de éste mismo.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Cfr. Mario Vargas Llosa. *La verdad de las mentiras*. Barcelona, Tusquets, 1999, p. 6.

<sup>11</sup> No hemos de ahondar en la problemática de carácter “filosófico” que entraña la obra platónica, pues ello no compete a nuestro ensayo, trabajaremos estrictamente con las informaciones sobre la *Poética* arrojadas por el texto, partiendo de la premisa de que los *Diálogos* constituyen una hacer literario y por ende son susceptibles de una analítica estructural.

Abordar los textos del filósofo, ante los avances de la crítica moderna, pudiera parecer un retroceso en la temática de la creación literaria que hemos planteado; sin embargo, dado que el objetivo central de nuestra tesis radica en “extraer” el principio poético de la narrativa fantástica desde cinco muestras representativas de ella, consideramos de mayor utilidad dar cuenta de la teoría que habremos de aplicar, partiendo de una obra literaria y la disposición del trabajo del ateniense nos permiten definirle como tal. Mijail Bajtín ubica en los diálogos platónicos el antecedente narrativo de la llamada novela polifónica. En *La poética de Dostoyevski* afirma: “la pluralidad de las conciencias autónomas que aparecen en el texto, no sólo son objetos del discurso sino sujetos del mismo con significado directo”<sup>12</sup>. De tal modo, aunque los personajes ante los cuales se enfrenta Sócrates, las más de las veces observan poca participación en la charla cediendo fácilmente a los embates del filósofo, poseen amplia carga significativa, pues su discurso se encuentra ligado a su posición en la sociedad ateniense (médicos, políticos, militares, poetas, etc.)

El tipo de narración presentado por la estrategia discursiva dialógica atiende a “lo que los latinos denominaron *oratio recta*”<sup>13</sup>, esto es: mediante la reproducción de la conversación se pretende proporcionar un mayor acercamiento del receptor a los sucesos expuestos, con un mínimo de asomo del sujeto informante, pues quienes dan cuenta de la enunciación son los propios actantes; tal forma mimética encarna la dinámica propia de la educación socrática: la interrogación. Este método es realizado entre dos o más personas siendo Sócrates el principal comensal; en razón de pregunta y respuesta aparece un adversario cuyas tesis son refutadas, lo cual “supone una forma de razonamiento

---

<sup>12</sup> Mijail Bajtín. *La poética de Dostoyevski*. Trad. Tatiana Bubnova. México, FCE, 1986, p. 16.

<sup>13</sup> Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2003, p. 142.

por el principio de no contradicción” (lo verdadero y lo falso no son compatibles en la misma proposición).<sup>14</sup>

Para el filósofo, la comunicación oral adquiere mayor importancia sobre la forma escrita, pues ésta no podrá defenderse de falsas interpretaciones, lo que supone la presencia del autor en la obra misma. De ello da cuenta en el *Fedro* (275d) donde el motivo de examen es la disertación escrita de Lisias sobre el amor, bajo el manto del joven interlocutor de Sócrates:

Sócrates—Porque es que es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras. Podrías llegar a creer como si lo que dicen fueran pensándolo; pero si alguien pregunta, queriendo aprender de lo que dicen, apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa. Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas.<sup>15</sup>

Concedemos razón a la afirmación socrática referente a la “estaticidad” de la letra impresa, con la ausencia del autor del discurso, el campo de la crítica se vuelca sobre su encomio, convirtiéndolo en el centro de toda indagatoria desplazando a los débiles interlocutores del ágora; su carácter “fijo” (no puede “desdecirse” en la escritura) permite ir a él cuanto sea necesario y poner en práctica el análisis. Mas la consideración a ello sería que la grafía no agota sentido, éste se localiza más allá de la frase, en la organización de sus unidades, no siendo

<sup>14</sup> Raymundo Ramos. “El poeta que desterró a la poesía de su República” en *La estética de Platón*. (Libro en preparación.)

<sup>15</sup> Platón. “Fedro” en *Diálogos*. T III. Trad. C. García Gual. Madrid, Gredos, 1986. (Biblioteca clásica Gredos, 93), p. 406.



un simple añadido de proposiciones. Existen al menos tres dimensiones diferentes del mismo: a) de una palabra como signo denotado; b) de un enunciado: el acto de decir las palabras en una circunstancia determinada; c) de un texto, como la resultante de las relaciones entre los dos primeros.<sup>16</sup>



En *Simposio o de la erótica*, diversos representantes de la sociedad ateniense se reúnen para celebrar un banquete en honor al poeta trágico Agatón; uno a uno los convidados darán respuesta a la pregunta ¿qué es el amor? El anfitrión inicia su encomio proporcionando el “esquema” mediante el cual proyecta explicar la naturaleza de Eros para después hablar de los bienes que a él se le atribuyen (195a). Pero aquello no se ve concretado. Aparentemente, se desvía de su objetivo primordial para sólo hacer una alabanza, exaltando características positivas. Al final, el poeta es interpelado por Sócrates “desdiciéndose” de su propio discurso certificando no saber qué es todo aquello de lo cual ha hablado:

Me parece, Sócrates —dijo Agatón—, que no sabía nada de lo que antes dije.

Y sin embargo —continuó Sócrates— hablaste bien, Agatón. Pero respóndeme un poco más. ¿Las cosas buenas no te parece que son también bellas?

—A mí al menos me lo parece.

—Entonces, si Eros está falto de cosas bellas y si las cosas buenas son bellas, estará falto también de cosas buenas.

Yo, Sócrates —dijo Agatón—, no podría contradecirte. Por consiguiente, que sea así como dices.

En absoluto —replicó Sócrates—; es a la verdad, querido Agatón, a la que no puedes contradecir, ya que a Sócrates no es nada difícil.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Cfr. Jonathan Culler. *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzalo García. Barcelona, Crítica, 2000. (Biblioteca de bolsillo, 54), pp. 71-72.

<sup>17</sup> Platón. “Banquete” en *Diálogos III*. Trad. M. Martínez Hernández. Madrid, Gredos, 2004, p. 244.

Así también queda asentado en la *Apología*, cuando Sócrates en busca de desmentirse como el más sabio, afirma haber charlado con diversos integrantes de la comunidad. Llegado el turno a los poetas, el filósofo nos comunica: “hallando que la sabiduría, no es la que los guía... todos dicen bellas cosas sin comprender nada de lo que dicen... me convencí de que a título de poetas, se creían sabios en toda materia, si bien nada entendían.”<sup>18</sup>

La dificultad básica de esta indagatoria radica en la propia demanda, pues ésta restringe la literatura a la subjetividad de los autores y si bien ellos son el punto de partida del proceso, en tanto artífices, no podemos perder de vista una primera característica de la obra: la *autonomía*. Es ella misma “una fuerza de relaciones diferentes y diferenciadoras, un “terreno” de encuentro de varios sistemas de sentido, que fundamenta y da unidad a sus exigencias propias y a sus reglas características inmersa en un universo sociocultural.”<sup>19</sup>

Semejante a un organismo viviente, posee partes y se autorregula dictando sus propias leyes en función de la unidad: cada uno de sus componentes es en favor del otro y, principalmente concurren logrando la armonía del conjunto. Ello recuerda al ejemplo con el cual abre Horacio su *Epístola a los Pisones*:

Si a una cabeza humana un pintor deseara  
añadir cuello equino, y variopintas plumas  
injertar en el cuerpo, al azar conjuradas,  
y así en modo grotesco a parecer viviera  
(hermosa por arriba) la mujer un pez negro.  
¿No moriríais de risa de tan sólo mirarla?<sup>20</sup>

Toda vez que sale a la luz, el producto se independiza de su creador y habla por sí, compone una suerte de tejido de relaciones cuyo referente es ella

<sup>18</sup> Platón. *Apología de Sócrates*. México, Porrúa, 1981, p. 4.

<sup>19</sup> Renato Prada Oropeza. *La autonomía literaria: función y sistema*. México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1989. (Principia), p. 12.

<sup>20</sup> Horacio. *Arte poética. Epístola a los Pisones*. Versión poética del latín al español de Raymundo Ramos. México, Quadrivium editores, 2006, p. 37.

misma; “no depende de la persona civil o del compromiso político del creador, quien no es más que un señor entre otros, depende del desplazamiento que ejerce sobre la lengua”<sup>21</sup> y justamente allí la pregunta haya su respuesta: la virtud de la semiótica literaria es el moverse dentro de otra. (Hjemslev)

El método estructuralista finca sus términos en torno a esto. Originalmente, el punto de partida de su estudio son las teorías lingüísticas cuya base es el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure. Este modelo de análisis, establece el rigor científico en las investigaciones de lengua, en tanto propone una visión inmanente atendiendo a las generalidades del sistema.

Sus fundamentos históricos se remontaran a la antigüedad clásica que precede a la obra aristotélica, pues si bien la noción de texto como estructura es acuñada por vez primera, formalmente, en la *Poética*, tal concepción se encuentra ya en el diálogo *Fedro* (264c) y en los trabajos del comediógrafo Aristófanes, quien realiza desde observaciones a las “ediciones” (habla de la postergación de la escenificación de *Las nubes* por ejemplo) la condición del público: ¿qué clase de auditorio se tiene? ¿más instruido que otro? (lo cual constituye una posible teoría de la recepción), hasta el contraste entre tradición y reforma del género trágico.

Así en su obra *Las ranas* en voz del corifeo adelanta algunas valoraciones sobre el trabajo de Esquilo: “Tú que entre los griegos fuiste el primero que construiste como una torre tus tragedias sobre palabras llenas de energía y elevaste el lenguaje dramático”<sup>22</sup>, lo cual conlleva a la analogía entre las artes vía la idea de construcción: son producto de una *tejné*. Por razón del sema de la materialidad, pues la edificación implica la disposición, y muchas veces la modificación de un “algo”, así tanto el ladrillo en la casa como la palabra en la

---

<sup>21</sup> Roland Barthes. *El placer del texto, seguido de la lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*. Trad. Oscar Terán. México, Siglo XXI, 1982, p.123.

<sup>22</sup> Si bien, nuestra apreciación conlleva en sí misma las dificultades de una traducción poco confiable, trataremos de apegarnos a esta frase tal cual se encuentra en la referencia a continuación citada, a fin de agilizar nuestra labor, pues no contamos con el texto en lengua original. Aristófanes. *Las once comedias*. Trad. Angel María Garibay. México, Porrúa, 2000. (Sepan cuantos, 67), p. 281.

literatura, se advierte la coseidad del hacer artístico, carácter inseparable de toda obra de arte, hasta tendríamos que decir que la obra arquitectónica está en la piedra, la talla en la madera, la pintura en el color, la composición musical en el sonido y por su puesto, la obra poética en la palabra (*σημείον*)<sup>23</sup>. Desde luego advertimos que la materialidad de la obra está en la palabra, pero no es sólo esta sino que trasciende al sentido.

Ello evidencia que la literatura es, en principio, obra de la lengua por lo que el estructuralismo, partiendo de la descripción de estructuras lingüísticas, (sonidos- palabras- enunciados) intenta explicar el sentido de la estructura mayor que es el texto, comprender cómo se logra cierto efecto tratando de establecer una analítica de los elementos componentes del discurso. En cuanto a sus disposiciones operativas, Roland Barthes proporciona los siguientes principios:

a) *Principio de formalización*, de *abstracción*. derivado de la oposición saussureana de lengua/habla, establece que no se trata de realizar la analítica de un texto en particular (el cual es sólo una muestra, una realización del sistema), pues se pretende encontrar una ley general que funcione para la totalidad de los textos: "Para nosotros un texto es un habla que remite a una lengua, es un mensaje que remite a un código, es una ejecución que remite a una competencia."<sup>24</sup>

b) *Principio de permanencia*. tiene su origen en la fonología por oposición a la fonética, la primera intenta establecer diferencias en los sonidos de una lengua en la medida en que estos remitan al sentido (localización de rasgos pertinentes), mientras que la última se concentra en la fisiología de éstos. El objetivo es encontrar las diferencias de forma a través de las diferencias de contenido.

<sup>23</sup> Cfr. Martin Heidegger. "El origen de la obra de arte" en *Arte y Poesía*. Trad. Samuel Ramos. México, FCE, 1997. (Breviarios 229), pp. 41-42.

<sup>24</sup> Rolan Barthes. "El análisis estructural del relato: a propósito de Hechos, 10-11" en *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona, Paidós, 1990. (Comunicación, 40), p. 287.

c) *Principio de pluralidad*: lo que se pretende en este análisis no es instaurar el sentido definitivo y total del texto (tal como lo requiere Sócrates al hablar del mutismo léxico) sino localizar el punto en el cual convergen los sentidos: “el sentido no es una posibilidad, es el ser mismo de lo posible”<sup>25</sup>. La instrumentación de la lectura textual no apunta a la captación de la univocidad, no existe tal cosa como “la lectura”, la obra se reinventa constantemente, dentro de ciertos márgenes (lo permitido por el texto).

Como método, el estructuralismo tuvo una extensión antropológica a través de los trabajos sobre el pensamiento y el mito de Claude Levi-Strauss (*El pensamiento salvaje*) y en el análisis sobre el folclore literario en la obra de Vladimir Propp (*Morfología del cuento*). Éste último, miembro del formalismo ruso, corriente a la cual se considera una de las matrices de la lingüística estructural y cuyas investigaciones, en busca del principio de abstracción, fueron la resultante del encuentro entre críticos y lingüistas en torno al lenguaje poético. A partir de estos estudios, “las obras serán manifestaciones abstractas de una estructura más general”: la *literaturnost* o literatureidad.



¿Qué es literatura? Supone ya una escisión primaria: la cuestión por la poesía. Comúnmente, *poesía* y *poema*, palabras que comparten raíz griega, remiten erradamente a una composición de carácter lírico, mas la primera refiere a la totalidad del acto creativo, del griego *ποιησις*, “la actividad productiva en general”, no sólo la del texto sino de todas las artes e incluso de la confección de objetos como lo sería un mueble por lo cual acotamos tal termino al “hacer” del artífice. Poema, por otro lado, se aplica a la construcción misma, a la unidad discursiva,

---

<sup>25</sup>Roland Barthes. *Op.cit.*, p. 291.

generalmente compuesta por versos (no descartamos la existencia de la prosa poética).

Alfonso Reyes en *El deslinde* confirma que tal conflicto fue advertido tempranamente en el diálogo que nos ha servido de pretexto para el análisis, cuando Sócrates narra su conversación con una Diotima de Mantinea quien precisa lo siguiente:

Tú sabes que la idea de «creación» (poiēsis) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (poiētai)

—Tienes razón.

—Pero también sabes —continuó ella— que no se llaman creadores, sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre del todo. Únicamente a esto se llama en efecto poesía, y poetas a los que poseen esta porción de creación.<sup>26</sup>

Así, hasta nuestros días, tales términos son aplicados únicamente al fenómeno literario, cuyas leyes son estudiadas por la disciplina denominada *Poética*. La precisión de ello estriba en que tal ciencia no se concentra en el examen fenoménico de las obras y sus autores, cuya participación en la *poiesis* comporta un momento “misterioso” del cual especulamos, mas se nos ofrece tan inaccesible como la mente del propio sujeto, esto es: la experiencia estética. La poética interroga las condiciones del discurso, para ella “las obras son manifestación de una propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario: la literatureidad”<sup>27</sup> o la diferencia específica en un mensaje verbal respecto a la realización de otros comportamientos lingüísticos.

<sup>26</sup> Platón. *Op. Cit.* p.252.

<sup>27</sup> Evzetan Todorov *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Trad. Ricardo Pochtar. Buenos Aires, Losada, 1975. (Biblioteca clásica y contemporánea, 419), p. 22.

Ahora bien, no sólo hablamos de los rasgos distintivos de este arte, de manera general, también es posible extraer las leyes que gobiernan la obra de un autor, los elementos que lo identifican. Todorov expone una definición de la disciplina, realizada por Paul Valéry, en la cual se hace hincapié en la indisoluble relación de ésta con la semiótica lingüística debido a la naturaleza de su objeto:

El nombre de poética nos parece que le cabe, entendiendo esa palabra según su etimología, es decir, como nombre de todo aquello que se relaciona con la creación o con la composición de obras de las cuales el lenguaje es al mismo tiempo la sustancia y el medio, y no en el sentido restringido de colección de reglas o de preceptos relativos a la poesía.<sup>28</sup>

En principio, disipando la confusión, la poética no restringe su campo únicamente a la función lírica, se extiende a todas las realizaciones del discurso, por otro lado, se hace explícito que respondemos a la pregunta por la literatura entramando sistemas, pues inherente a ella subyace la cualidad de moverse dentro de la semiótica lingüística, es decir: la lengua que además de tener como *telos* la comunicación humana es medio para la creación de otro sistema que excediendo los límites de lo puramente referencial, posee una función estética. La literatura dice algo con palabras: es mensaje verbal en segundo grado, esto es: una función modeladora secundaria.

El signo, átomo del sistema de lengua, constituye la unidad de expresión de todo mensaje. Entidad bifronte compuesta de un significado (concepto), es decir, la imagen psíquica de alguna cosa, y un significante (imagen acústica), una forma sonora, es ausencia y presencia a un tiempo, ya que está en el lugar de un algo que representa.

El primer plano es el del contenido y el segundo el de la expresión, la unión de ambos compone el nivel de comunicación elemental: la significación

---

<sup>28</sup> Tzvetan Todorov. *Op. Cit.*, p.23.

denotativa, o bien los significados enteramente referenciales, la deixis formadora de corpus léxicos. Diríamos, “lo que establece la relación unívoca entre estas dos partes radica en la operación lógica de la definición, cuyo propósito es no confundir objetos de igual, parecida o semejante especie”.<sup>29</sup>

De acuerdo con Peirce, “todo pensamiento se realiza mediante signos por lo cual el conocimiento se sustenta en una serie infinita de ellos, puesto que cada concepto exige ser explicado por otros”<sup>30</sup>. Tales relaciones y encadenamientos devienen en la transición a un segundo nivel, la construcción de la semiótica literaria, la cual constituye un signo ya no sólo de los objetos, sino de otros signos, estableciéndose como paradigma de un discurso autorreferencial.

La tesis número 29 del círculo de Praga afirma que “la lengua es un sistema de medios de expresión apropiados para un fin”. Tal supuesto, vincula directamente al sistema con la actividad del ser humano: el hombre significa y sin ánimo de descalificar cualquier otra postura, éste se perfila como el único ente en la naturaleza capaz de manifestar su condición interior y emitir juicios sobre ello; por otro lado, le acota el aspecto teleológico pues funge como medio para la comunicación.

En el lenguaje encontramos una representación del mundo, nos hallamos inmersos en él como experiencia, como expresión y como explicación. Sin embargo, existen niveles en ello: el *pragmático*, o de la comunicación utilitaria (los acuerdos para la acción) donde lo fundamental es la comprensión del signo por quien lo emite y su receptor; el *científico*, cuyo mensaje atiende a procesos de veracidad comprobada a partir de la formalización de conceptos aceptados por una comunidad epistémica determinada, y el *poético* consistente en la modificación de códigos semióticos mediante fórmulas trópicas a fin de expresar eficazmente la emotividad.

---

<sup>29</sup> Raymundo Ramos. *Roland Barthes o la alucinación crítica* (libro en preparación.), p. 17.

<sup>30</sup> Helena Beristáin. *Op.Cit.*, p.462.



Jakobson, basando sus estudios en algunos miembros del círculo de Praga (Bühler, Mukarovsky), estableció seis funciones de acuerdo con los elementos participantes en el acto comunicativo (emisor, mensaje, receptor, código, canal y referente) dichas funciones explican el desempeño del sistema en el fin propuesto para cada un de los niveles, estas son:

- 1) *Referencial o representativa*: cuando un signo significa alguna cosa, alguna acción o alguna relación entre las cosas que existen.
- 2) *Emotiva o expresiva*: aquí se manifiesta el estado de ánimo del emisor, quien expresa su actitud ante lo que enuncia.
- 3) *Conativa o apelativa*: pretende producir un efecto en el receptor, que se comporte de manera especial, la publicidad hace uso de ella predominantemente.
- 4) *Fática o de contacto*: hay mensajes que se centran en mantener el contacto entre emisor y receptor por medio del canal, el inicio de la comunicación telefónica, por ejemplo.
- 5) *Metalingüística*: el mensaje se centra en el mismo código, el discurso de la ciencia y la tecnología dan prueba de ello.
- 6) *Poética, también llamada estética* por Mukarovsky: se centra en el mensaje y en la forma en la cual éste se elabora, a ella se adscribe la literatura.

De acuerdo con el lingüista, todas ellas están presentes en el habla desde la infancia y se encuentran en menor o mayor grado en el mensaje, cuya caracterización dependerá de la función predominante en él. Para nuestro caso, imperando la función poética en la confección del discurso, el signo deja de lado

su valor como simple instrumento referencial (como deíctico del objeto) y pasa a otro nivel, es decir, se convierte en un nuevo mensaje cuya base seguirá siendo la semiótica lingüística:

El lenguaje poético es portador de mensajes referenciales, pero subordinados al mensaje (segundo) de las propias estrategias de la escritura. Es pues, un discurso, en el que el objeto de la observación recae, en primera instancia, en la organización del discurso mismo y no en el mensaje que éste transmite.<sup>31</sup>

Retomando nuestra lectura, una de las características que más reprochadas fueron al encomio erótico de Agatón, y a la vez la única concesión que el filósofo deja entrever le corresponde al arte literario, es el manejo de la bella expresión, pues si bien la lengua es un sistema riguroso, la “ejecución de todo lenguaje —como dice Roland Barthes—, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir.”<sup>32</sup> De tal suerte que toda sintaxis literaria es revolucionaria pues hace uso del sistema de lengua para ampliar las posibilidades del signo, ósea la focalización en el mensaje consiste en realizar una desfamiliarización del lenguaje mismo, expandiendo el sentido de las formas lingüísticas.

Recursos que de manera ordinaria (en la publicidad e incluso en el aula) fungen como medio para “acercar a los receptores a cierta información y hacerla comprensible, en la literatura convierten lo familiar en algo extraño, diferente, inesperado...”<sup>33</sup> Sócrates, previo a su intervención refiere al médico Erixímaco encontrarse en una difícil situación por hablar después del discurso del poeta:

<sup>31</sup> Raymundo Ramos. *Op.Cit.*, p. 19.

<sup>32</sup> Roland Barthes. *Op.Cit.*, p. 120.

<sup>33</sup> Helena Beristain. *Guía para la lectura comentada de textos literarios*. Las aliteraciones como la mencionada por la autora “fume fino; fume l’ama 81”, o bien la actual “sólo Salvo me salva” son parte de lo que conocemos como figuras retóricas y en publicidad tienen como objetivo que los consumidores registren la información y sean persuadidos a adquirir el producto anunciado, en cambio en la obra literaria, los mismos recursos técnicos sirven para provocar belleza y originalidad. El texto propone una nueva mirada a los objetos que parecen cotidianos, los presenta a nuestra atención como por vez primera. Victor Shklovski denomina “desautomatización” a tales

-¿Y cómo feliz Erixímaco, no voy a estar en difícil situación — dijo Sócrates—, no sólo yo, sino cualquier otro, que tenga la intención de hablar después de pronunciado un discurso tan espléndido y variado? Bien es cierto que los otros aspectos no han sido igualmente admirables, pero por la belleza de las palabras y expresiones finales, ¿quién no quedaría impresionado al oírlas? Reflexionando yo, efectivamente, que por mi parte no iba a ser capaz de decir algo ni siquiera aproximado a la belleza de estas palabras, casi me echo a correr y me escapo por vergüenza, si hubiera tenido a dónde ir. Su discurso, ciertamente, me recordaba a Gorgias, de modo que he experimentado exactamente lo que cuenta Homero: temí que Agatón, al término de su discurso, lanzara contra el mío la cabeza de Gorgias, terrible orador, y me convirtiera en piedra por la imposibilidad de hablar [...] Llevado ingenuamente por mi ingenuidad, creía, en efecto, que se debía decir la verdad sobre cada aspecto del objeto encomiado y que esto debía constituir la base, pero que luego deberíamos seleccionar de estos mismos aspectos las cosas más hermosas y presentarlas de la manera más atractiva posible [...] pero según parece, no era éste el método correcto de elogiar cualquier cosa, sino que, más bien, consiste en atribuir al objeto elogiado el mayor número posible de cualidades y las más bellas, sea o no así realmente...<sup>34</sup>

Refiriendo la bella construcción de Agatón, Sócrates realiza una alusión a la obra homérica (en la *Odisea*, el héroe aqueo desciende al Hades y se enfrenta a la Gorgona, monstruo de cuya cabeza emanaban serpientes a manera de cabello, poseía la facultad de convertir en piedra con su mirada) apuntando la noción básica sobre la ciencia cuya fundación se atribuye al sofista Gorgias: mediante una derivación que funge al mismo tiempo como metáfora *in absentia*, expone al texto abundante en retórica —término utilizado por Barthes que equivale a la poética en Jakobson— es capaz de imposibilitar una contra-argumentación, pues resulta de difícil acceso, la información se “deja de lado” en favor de la forma.

---

procedimientos. Ver Victor Shklovski “el arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. México, Siglo XXI, 1970, p. 60.

<sup>34</sup> Platón. “Banquete” en *Diálogos III*. Trad. M. Martínez Hernández. Madrid, Gredos, 2004, p. 238.

A pesar de que, nuevamente, la crítica socrática recae sobre la persona del poeta y su imposibilidad para apegarse al plan trazado y no al discurso pronunciado, la consideración en torno al cómo debería haberse llevado a cabo el encomio nos parece del todo acertada pues plantea el crecimiento del texto por niveles y concede espacio propicio para lo que Hjelmslev ha denominado *connotación*: en el cual la literatura realiza un proceso de expansión donde el signo del mensaje, centro de la comunicación, se transforma en significante de un segundo mensaje. Así en el *Banquete* Sócrates, al hacer la crítica del discurso del poeta trágico, concluye decir la verdad sobre cada aspecto del objeto encomiado constituye la base, para luego seleccionar las cosas más hermosas y presentarlas de la manera más atractiva posible.

En esta preceptiva en torno a la elaboración de un encomio, Sócrates demanda un afuera del discurso de Agatón, pues no encuentra apego entre la realidad externa y el cosmos del mismo, mas le concede ser “espléndido y bello”; por contraste, diciendo cómo han de ser los discursos (lo cual dista mucho del realizado por el poeta), caracteriza al hacer literario: la belleza no estará en el objeto encomiado, mucho menos en la mente del creador, ésta se halla en la “retórica”, es decir, en la disposición de la forma. Se establece que la belleza es un constructo,<sup>35</sup> entre ella y su receptor, en este caso Sócrates, media la intencionalidad del autor en cuanto a la selección y disposición de los materiales para la eficacia comunicativa (el discurso de Agatón es “posibilidad” no un fiel retrato de Eros).

En la *Introducción a la estética*, Hegel establece que la problemática de la belleza no puede limitarse a las condiciones del sujeto cognoscente, de igual

---

<sup>35</sup> Si bien ésta es una lectura permitida por el texto, la concepción que sobre la belleza se atribuye a los diálogos platónicos dista mucho de ella. No existe una afirmación al respecto; “difícil asunto es éste”, declara el filósofo al finalizar el diálogo *Ippias* (sobre la belleza). Lo mismo que el bien y la verdad, se considera una idea, la cual es perceptible debido a que las cosas participan de ella, por lo cual la única manera de acceder a ella es el trance por el mundo sensible (*República* VII).

manera ésta no es la expresión de una cosa bella (no se encuentra en la naturaleza que contempla el autor), si no en el hacer más propiamente humano: en el arte o bien la bella expresión de una cosa, pudiendo ser ésta cualquiera, en tanto se presenta como el hallazgo. Hegel establece que las obras de arte no son productos naturales, sino realizaciones humanas, creaciones basadas en el mundo sensible dirigidas a los sentidos del hombre; a su modo, el arte afecta al mundo sensible, pero es difícil trazar el límite entre ambos; la obra de arte persigue un fin particular que es inmanente en ella.<sup>36</sup> Todo producto artístico es:

...un producto nuevo —merced a la inversión creativa— de la cultura, que se expresa como oficio de la palabra (del sonido, del espacio o del pigmento) que construye el hecho comunicológico en diálogo con el creador, con el receptor y con la estructura de los textos. Es la eficaz comunicación técnica de una «información lujosa». La belleza aprisionable en el análisis del texto.<sup>37</sup>

En el verso: “Dejad las hebras de oro ensortijado/ que el ánima me tienen enlazada” del poeta Francisco de Terrazas, podríamos leer que existe una serie de hilos formados a partir del retorcimiento de porciones de aquél metal que sujetan un algo que pertenece a la categoría de los sustantivos abstractos. ¿Cómo algo carente de materialidad puede ser lazado? Tal enunciado constituye una metáfora que por el sema del color en el metal, la forma ondulada que refiere el adjetivo ensortijado, alude a la blonda y rizada cabellera cuya imagen tiene dominado al sujeto de la enunciación.

La palabra poética es irreductible a la linealidad de la comunicación cotidiana. Es en ella donde mediante una relación totalmente nueva entre sonido y concepto, “sonidos y palabras entre sí, uniendo frases de manera no ordinaria comunica, al mismo tiempo que un significado dado, una emoción inusitada”<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> G.W. F. Hegel *Introducción a la estética*. Barcelona, Editorial Península, 1971, p. 61.

<sup>37</sup> Raymundo Ramos. “Del signo al referente” en *Roland Barthes o la alucinación crítica*. (libro en preparación), p. 26.

<sup>38</sup> Umberto Eco. *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagú. Barcelona, Ariel, 1979, p. 148.

De acuerdo con Mukarovski, la obra de arte puede ser considerada signo “exterior que obedece a una intención determinada (la del autor), en torno a la cual se establecerá la forma en la que habrán de disponerse sus componente a fin de provocar un efecto determinado. A partir del nivel referencial, el autor lleva a cabo la selección de los materiales de la realidad que le servirán para la creación, los interpreta con miras a la construcción de un fenómeno distinto, a tal acervo de saberes Barthes lo denomina *mathesis*. Así en una novela como *Robinson Crusoe* existe un saber histórico, geográfico, social, técnico y botánico.<sup>39</sup>

La contradicción de la indagatoria platónica estriba en el retroceso al nivel primario; la verdad que demanda el filósofo posee un carácter fenoménico y ello no compete estrictamente al texto, pues en poesía “no nos importa la realidad del crepúsculo que contempla el poeta, sino el hecho de que se le ocurra proponerlo a nuestra atención, y la manera de aludirlo”<sup>40</sup>. Los elementos por los cuales pregunta no son como los originales, el poeta recoge el fenómeno de la naturaleza y lo transforma, puede decir al respecto, “le sabe algo” mas no agota su conocimiento.

Es menester que la cuestión se encamine al texto mismo. Del latín *textum* sustantivo del verbo *texere*, constituye una serie de “hebras” o significaciones que se entrelazan formando una red. El tejido, el soporte de palabras, es distinto de la obra, ella dispone la materialidad literaria: se aprecian las obras en los estantes de la biblioteca, mas “la textualidad se sostiene en el lenguaje, sólo es extraíble del discurso”.<sup>41</sup>

Sin embargo, es menester precisar que el texto no se limita únicamente a las categorías conocidas en el lenguaje práctico; es una construcción a partir del

<sup>39</sup> Cfr. Roland Barthes. *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>40</sup> Alfonso Reyes. “Apolo o de la literatura” en *Obras completas: La experiencia literaria. Tres puntos de exégesis literaria. Páginas adicionales*, México, FCE, 1983, p. 82.

<sup>41</sup> Cfr. Roland Barthes. “De la obra al texto” en *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1990, p. 75.

sistema y al mismo tiempo constituye un movimiento destructivo. Para Kristeva, comporta éste una suerte de “trans-lingüística” pues es estructura que no hallándose fuera de la lengua es ajena a ella y comporta un proceso de significación en “apertura”:

Definimos al texto como un aparato trans-lingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es por consiguiente una productividad, lo que quiere decir: (1) su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destructiva-constructiva) [...] (2) constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados tomados de otros textos.<sup>42</sup>

La diferencia concreta de un texto poético, ya sea prosa o verso, se establece en la producción de sentido, en principio por sus operaciones sintácticas que no se reducen a la gramaticalidad de las oraciones (la figura del hipérbaton, por ejemplo: “*Apurad dioses pretendo...*”) y posteriormente por las semánticas que eliminan las restricciones dadas por las unidades léxicas, abriendo el campo hacia otros textos, los cuales se reconocen como estructuras inmersas —T. S. Eliot habla del “diálogo” entre textos—<sup>43</sup>. (Encontramos la estructura del narrador de *El corazón delator* de Edgar Allan Poe en el de *Carta a una señorita en París* de Julio Cortázar.)



<sup>42</sup> Julia Kristeva. *El texto de la novela*. Trad. Jordi Llovet. Barcelona, Lumen, 1974, p. 15.

Respecto a esto también “Semanálisis y producción de sentido en *Ensayos de Semiótica poética*. Trad. Carmen de Fez. Barcelona, Planeta, 1976, p. 280.

<sup>43</sup> Ver T.S. Eliot. *Función de poesía y función de la crítica*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1955, p. 20.

La riqueza de la construcción literaria, de acuerdo con Mario Vargas Llosa, estriba en hacer creer a quien se enfrenta a ella que es verdad<sup>44</sup>, o mejor, que es la perfecta mentira. Tal característica, se nombra *verosimilitud*, motivo principal por el cual la poesía es expulsada del Estado ideal. En el libro X de *La República*, Platón se manifiesta en contra de la pretensión de conocimiento de la poesía, debido a esta cualidad; resulta peligroso para los receptores acoger a la poesía desconociendo los límites de la ficción, aceptando los textos como una verdad extralingüística (*República* X, 595b).

Sócrates explica que sobre todo objeto existen tres artes distintas entre las cuales media una distancia de carácter cognoscitivo: la primera, la original, corresponde al “dios”, es la idea que posibilita el ser de la segunda, la cama fabricada por el artesano y la tercera, la mimética del pintor, equiparable a la del poeta, ambos creadores de “ilusión”. En tal caso, sólo la divinidad posee el conocimiento, quien hace los objetos guiado por la idea, está en la creencia. Mediante el símil de un espejo que gira en todas direcciones, Sócrates ilustra la actividad de pintores y poetas, artífices capacitados para crear no sólo los objetos del mundo cultural como la cama, sino “todo cuanto brota de la tierra y produce todos los vivientes incluido el mismo, los dioses, el cielo, la tierra y bajo ella, el Hades”.<sup>45</sup>

Los poetas serán vistos como imitadores, dado que sus discursos carecen de existencia verdadera, “reflejan la apariencia” (como ya había tratado en el *Fedro*, las palabras son reflejo de la idea, con lo cual el texto sería “imagen de imágenes). Así que el espejo resulta una analogía llena de acierto, lo que en la obra descubrimos no es replica exacta de la realidad externa, pues no pretende serlo, si ésta se refleja en la literatura, es en “reconstrucción”; la *mimesis* se referirá un tanto a la interpretación que de la realidad hace el artista con miras a la

---

<sup>44</sup> Mario Vargas Llosa. *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 348.



creación de un fenómeno distinto, es decir, la ficción que el diálogo considera imitación de la naturaleza, una imagen en el espejo (*eidolon*) a todas luces es “verdadera y falsa” a un tiempo, es un engaño para el filósofo y una “fullería saludable” para Barthes.

Al crear o inventar, el autor sólo puede echar mano de los elementos que le rodean y acotar su labor al agregar una nueva estructura, a “volverlos a presentar”. Si en el libro X se afirma que la cama “fabricada” por el pintor y el poeta es pura apariencia (*eikasia*), nada más acertado, porque los fines del artista se concentran en lo que puede ser, no en lo que es en sí. Milan Kundera afirma que la literatura no examina la realidad sino la existencia vista como el campo de lo posible.<sup>46</sup> A la literatura, el objeto no le importa como dato de la realidad, su intención no es contar algo porque realmente aconteciera: “el historiador dice que así fue, el escritor que así se inventó”.<sup>47</sup>

No podemos pasar por alto que la indagatoria socrática si bien no se enfoca a la obra (adopta una postura subjetivista que se centra en los autores) constituye los atisbos de una analítica literaria, la cual se perfila como “la visión de una visión”. Mario Vargas Llosa afirma que la literatura nace del ser “carente” de los hombres, es decir, constituye un movimiento que proviene de una inconformidad, del latir de un deseo de ser completos.<sup>48</sup>

A nuestro parecer, la imagen que mejor ilustra tal concepción es enunciada cuando Aristófanes recurre a la antropología y a la literatura (concretamente al mito) para explicar el amor. Al remontarse a la creación del hombre, afirma que naturalmente había tres sexos: femenino, masculino y andrógino. Entonces, el cuerpo de los seres humanos era esférico, con ocho extremidades y dos cabezas,

---

<sup>46</sup> Cfr. Milan Kundera. *El arte de la novela*. Trad. Fernando de Valenzuela. México, Vuelta, 1986, p.45.

<sup>47</sup> Cfr. Alfonso Reyes. *Op Cit.*, pp.82 y 83.

<sup>48</sup> Cfr. Mario Vargas Llosa. *Op. Cit.*, p.6.

cada una mirando en dirección opuesta. Los desplazamientos de esta entidad describían una trayectoria circular.

El deseo de poder de estos seres, les llevó a atentar contra la deidad, recibiendo por castigo la escisión. El mandato de Zeus fue cortarlos por la mitad, vueltos sus rostros al frente, condenados a buscarse intentando restaurar su antigua naturaleza, concluye el comediógrafo: “Cada uno de nosotros es un símbolo de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno solo, como los lenguados (*sic*). Por esta razón, precisamente, cada uno está buscando siempre su propio símbolo.”<sup>49</sup>

Igual que estos primeros seres humanos, literatura y crítica son dos visiones. La primera constituye la observación novedosa del mundo, la propuesta artística, la mirada de un autor sobre el universo, mientras que la segunda, es “visión de visiones”, pues mira, observa a la primera; se constituye como símbolo, o mejor “signo de otro signo”, nace del impulso amoroso, es texto que busca constantemente a otro en su deseo de ser la unidad “de sentido”. La esencia de ambas se localiza antes que en su feliz hallazgo, en el camino trazado hasta él, lo cual constituye una suerte de construcción.

La antigua naturaleza humana unida por un solo cuerpo como literatura y crítica, aún antes de Aristóteles, podía dirigir la mirada hacia puntos opuestos sin dejar de pertenecerse; sin embargo, la escisión deviene en la “necesidad” de “volver la mirada hacia sí”, hacia el elemento escindido, ello recibe el nombre de *theorein*: movimiento amoroso en el cual coexisten dos pares de ojos, pues el ver es determinado por la acción de dos participantes: uno que es sujeto —quien ve— y otro que es objeto —quien es visto mientras ve—.

Ahora bien, crítica (como crisis) inherente a su ser lleva a cuestras la condición de escindida, comporta la raíz griega de los verbos: *κρίνω* (cerner,

---

<sup>49</sup>Platón. *Op. Cit.*p. 226

distinguir o separar) y *εκριθην* (juzgar y decidir); ambos suponen una disposición del intelecto respecto a ciertas representaciones. Ella constituye un fenómeno creativo; construye una obra nueva desde la descomposición de lo ya creado: momento en el cual el lenguaje puede hablar de un lenguaje (a fin de encontrar lo propiamente literario en las obras es menester desarticular la totalidad en unidades mínimas de significado y así reconfigurarlas a favor del sentido integral, descubrimos el cómo y el para qué de los textos):

La crítica literaria es, en este sentido, un arte pontificio, por lo que tiene de estrategia para la comunicación colectiva, pero también por su sólo placer de tránsito: facilita la inteligencia de la producción creadora con la semiótica de la recepción, y entre ambos extremos deambula la explicación facilitadora; es un ayudamiento del discurso literario y, asimismo, un análisis deconstructivo<sup>50</sup>

En "Aristarco o la anatomía de la crítica", Alfonso Reyes plantea el camino ascendente que ésta ha de seguir:

- 1) **Impresionismo:** en tanto primer nivel, constituye el mínimo requerimiento para acercarse al producto de la *poiesis*. No es preciso ser un exegeta experimentado para ello, en tanto la literatura es expresión, nivel en el cual se centra el gusto.<sup>51</sup>

Expresión, del verbo latino *expreso*, es decir la manifestación con palabras, lo que en este caso nos compete, miradas o gestos, (*Diccionario de la lengua española*. Madrid, 1922) esto es, el mensaje o las informaciones mínimas arrojadas, expresadas por el texto tienen como centro la totalidad del fenómeno humano. Si bien no somos helenos de la Grecia clásica, podemos aproximarnos al conflicto de la *Iliada* en tanto participamos de las emociones que arroban a los personajes, el criterio de universalidad se manifiesta vía un particular.

<sup>50</sup> Raymundo Ramos. "La crítica como crisis del lenguaje" en *Op. Cit.*, p. 25.

<sup>51</sup> Alfonso Reyes. *La experiencia literaria*. Barcelona, Bruguera, 1986, p. 118 *et passim*.

Diríamos que la literatura no nos resulta ajena, pues en principio, su material básico y originario es la vivencia, la cual consiste en un modo característico, distinto en el que la realidad, de la cual somos parte, en un primer momento, está allí para el autor, algo que de sumo se le presenta como digno de ser plasmado en la obra<sup>52</sup>, el elemento sobre el cual decide arrojar luz y proponerlo a nuestra atención. La disposición de esta vivencia en la obra tendrá tres posibilidades de realización: una vicaria, cuando la experiencia vital es ajena (del otro), la vivida cuando nos es propia y al virtual, cuando remite a lo “inventado”.<sup>53</sup>

- 2) *Exégesis*: ella compete, acaso, al especialista pues la aproximación al texto es mediada por la aplicación metodológica. A ella puede considerársele “una ciencia literaria”, ya que acentúa el aspecto del conocimiento; de acuerdo con Reyes corresponde al estudio filológico, paso preparatorio al juicio, pues se concentra en las informaciones del texto, a las cuales llega por tres vías: la histórica, la psicológica y la estilística.
- 3) *Juicio*: la aspiración final, constituye la valoración estética, tras haber concluido el tránsito por el gusto y su explicación tentativa.

Para el estudio del tan vasto fenómeno literario, históricamente, se ha dispuesto una organización a partir de la integración de unidades en grupos cohesionados por características comunes, esto es: categorías que “tienden a

---

<sup>52</sup> Cfr. David Estrada Herrero. *Estética*. Barcelona, Herder, 1998, p. 321.

<sup>53</sup> Raymundo Ramos. Notas de clase incorporadas en varios discursos explicativos: teoría de las “3 V” temáticas.

reflejar una manera de resolver planteamientos significativos del espíritu humano: de ahí su duración y la posibilidad de teorizarlos.<sup>54</sup>

El punto de partida de la clasificación atiende a los polos constituyentes de un objeto: materia y forma. En el arte, la primera se refiere a dos momentos de la creación: los materiales de los cuales se sirve el autor, la vivencia centro de la obra y los signos, las palabras que la componen; ambos comportan el fondo. La materia es el sujeto susceptible de ser modificado, en tanto la forma constituye su organización, la articulación manifiesta de un contenido, Ricardo Gullón la trata como el elemento determinante para la literatura, pues este acto es una “transformación”, es decir: la aplicación de una forma.<sup>55</sup>

Atendiendo a ello, una primera división son las dos *maneras* en las cuales se distribuye la totalidad del arte escrito: prosa y verso, cuya diferencia se funda en los distintos usos de lengua que llevan a cabo. Ninguna de ellas es de uso exclusivo de un género en particular; Aristóteles observa que existen discursos científicos como los de Empédocles escritos en verso, y en prosa como los diálogos socráticos que refieren al arte literario (*Poética* 1447b).

Tradicionalmente se afirma que la distinción entre ambas radica en que la primera resulta más cercana al discurso de la comunicación ordinaria y la segunda guarda su disposición al metro y al ritmo, el cual se manifiesta cuando “el final de un suceso puede ser interpretado como el principio de otro”<sup>56</sup>; mas es preciso acotar que ello no implica la carencia del mismo en la prosa, sino que la expresión del verso se halla sometida a la “simetría” tanto de sentido, en el versículo bíblico, como acústico, en lo referente a la acentuación y la repetición de grupos fónicos, por citar un ejemplo.

<sup>54</sup> Raymundo Ramos. “Notas de clase para una propuesta antológica” en *Agonia de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*. México, Quadrivium editores, 1992, p. 3.

<sup>55</sup> Cfr. Ricardo Gullón. *Una poética para Antonio Machado*. Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 17. Quizá cabría acotar que se trata más bien de una “re-forma” debido a que el poeta trata con una materia formada previamente por la convención: el signo.

<sup>56</sup> Enrique Anderson Imbert. *La prosa: modalidades y usos*. Barcelona, Ariel, 1998, p.49.

Igualmente existen tres funciones o “procedimientos de ataque” para modelar la materia del fenómeno literario, no géneros pues ellos residen en una disposición de orden histórico, responden a necesidades del momento y más bien son creaciones de época. Éstas son: *drama*, al cual atañe la representación escénica; encierra tanto tragedia como comedia y sus vertientes (drama mitológico, de tesis, fantástico, etc.), aquí el discurso está reservado para los personajes, quienes ejecutan la acción en presencia; *lírica*, la enunciación corresponde a la expresión de una subjetividad que apunta al carácter emocional, en parte, se relaciona con el desarrollo de la interjección y la exclamación como formas de interioridad reflejante; y por último, *novela*, o mejor, *narrativa* que corresponde en la antigua clasificación a la épica, en ésta alternan en la acción un sujeto enunciatario y los personajes. Pertenecen a este ámbito las variedades de relato: epopeya, leyenda y cuento en el universo clásico.

Los elementos estructurales distintivos de cada una de ellas han sido discutidos a lo largo del tiempo; por ejemplo, en el siglo IV, Diómedes propone que la diferencia radica en el sujeto de la enunciación, así para la primera la característica fundamental radica en que sólo hablan los personajes, en la segunda específicamente se expresa el autor y en la última, intervienen tanto éste como los personajes. En el Romanticismo, concretamente en los trabajos de Goethe, drama se preocupa por lo subjetivo, lírica por la emoción exaltada y épica por contar claramente. Jakobson advierte que la lírica se expresa en primera persona y en tiempo presente, mientras que la epopeya en tercera persona y en tiempo pasado, más adelante Staiger agregará la correspondencia entre drama y futuro.<sup>57</sup> Para Xavier Villaurrutia, la novela es una obra cerrada en oposición a la obra dramática pues ésta constituye únicamente una propuesta, en el escrito es

---

<sup>57</sup> Cfr. Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot. “Géneros literarios” en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. México, Siglo XXI, 1974, pp.181-183.

en potencia: se encuentra en estado "latente" hasta el momento de ser representada.

Arthur Schopenhauer precisa que las artes se hayan destinadas a ser acogidas por un público receptor, la sinfonía se ha hecho para ser escuchada como la literatura para ser leída,<sup>58</sup> por lo cual, es posible pensar que cada una de las funciones responden a una cierta situación comunicativa, así para el drama se sitúan los hablantes en un mismo plano y constituyen acciones esencialmente pragmáticas en tanto que son representados; la segunda supone el hablar en soledad con el predominio de la función expresiva: "el decir de esta armonía interior es expresión como reordenación superior del ser íntimo a través del conocimiento del propio estado, que, puesto de manifiesto en el acto comunicativo se objetiva,"<sup>59</sup> finalmente, la narrativa que origina dos situaciones: la oralidad ante un público colectivo, épica en sentido estricto, y el relato escrito de un individuo en solitario dirigido a una audiencia ausente y, presumiblemente, también solitaria la novela y el cuento,<sup>60</sup> unidades en las cuales habremos de centrar nuestra atención.

---

<sup>58</sup> Ver Arthur Schopenhauer. *Pensamiento, palabras y música*. Trad. Dioniso Garzón. Madrid, Edaf, 1998.

<sup>59</sup> Martínez Bonati citado por Walter Mignolo. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, UNAM/IIFF, 1986, (Cuadernos del seminario de Poética, 8), p.63.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

## 2. NARRATOLOGÍA O EL ARTE DE NARRAR



Sócrates, figura determinante en la conformación de la filosofía occidental, no legó ningún documento que pudiese avalar sus aportaciones, su sabiduría ha sido transmitida por los textos de sus discípulos. Sabemos que prestó servicio militar a la polis; que en busca de desmentir el designio del oráculo, el cual lo señalaba como el hombre más sabio, discurría con los miembros de la comunidad (política, virtud, amor y belleza destacan como tópicos en ello), que siguió un proceso criminal, con fallo en contra, por los cargos de corrupción a la juventud e impiedad a los dioses olímpicos, que de cuando en cuando, sumido en la “contemplación interior”, era capaz de abstraerse soportando frío inclemente mientras adoptaba una postura extática y que honraba al *zetein* (introspección) como forma de filosofía. Hoy día, las obras de Jenofonte y Platón lo avalan, mas en vida de Sócrates, sus adeptos no podían sino escuchar sus disquisiciones, siempre abiertas a la interpretación.

Sin duda alguna, tan peculiar personaje no podía pasar inadvertido por la comunidad cuyo interés se dividía en dos tipos fundamentales: la curiosidad, pues algunos deseaban “estar al día”, cumpliendo con la regla al interior de toda población, participar de las noticias locales y el discipulazgo quienes decidiendo penetrar en sus enseñanzas lo seguían deseosos de aprender de sus ideas, entre estos últimos se cuenta Apolodoro, el comentador del *Simposio o de la erótica*, diálogo en cuya escena inicial, Platón evidencia a la narratividad como un elemento inherente al ser humano pues contamos para conocer, para recordar y para crear; narrar es acto que transita por las conversaciones ordinarias entre un par de conocidos que se encuentran camino a la ciudad, los escritos testimoniales sobre la vida de un filósofo, hasta cuentos sobre banquetes en los cuales se charla sobre el amor.

La multicitada frase de Rolan Barthes: “Innumerables son los relatos existentes”, acierta en sintetizar el universo del hombre como un entramado de

signos, como discurso, pues infinita es su capacidad dialógica. Narrar asegura la historia de un pueblo al consistir en un hacer comunitario, el intercambio de información atiende a una selección previa de los eventos que inciden de manera determinante en la vida de quien los enuncia, ya sean propios o del otro, particulares o colectivos. El carácter humano radica en la significación, no son los sujetos u objetos aislados quienes determinan la enunciación sino su sentido; los acontecimientos que a ella subyacen se suceden y se integran en unidad de acción, la cual consiste en “la organización sintagmática de los actos”<sup>61</sup> y ello conlleva implícito de antemano una categoría del universo humano: la temporalidad. Somos seres cuyo hacer se suscribe a un tiempo y un espacio determinados (ser ahí), la narratividad no escapa a tales condiciones guardando una relación de reciprocidad con el tiempo. El “decir” apunta a dos estructuras temporales, una simple, que compete a lo lineal y una compleja o de la historicidad, la retrospectiva y las repeticiones subyacen a ella.

Para el filósofo de la Academia, el *λογος* que es palabra y razón, al ser convocado por el discurso, comporta el ejercicio que complementa a la *paideia*, como memoria y sentido, de allí la disposición temporal al inicio:

Apolodoro— Me parece que sobre lo que preguntáis estoy preparado. Pues precisamente anteayer subía a la ciudad desde mi casa de Falero cuando uno de mis conocidos, divisándome por detrás, me llamó desde lejos y, bromeando a la vez que me llamaba, dijo:

—¡Eh!, tú falerense, Apolodoro, espérame.

Yo me detuve y le esperé. Entonces él me dijo:

—Apolodoro, justamente hace poco te andaba buscando, porque quiero informarme con detalle de la reunión mantenida por Agatón, Sócrates, Alcibíades y los otros que entonces estuvieron presentes en el banquete, y oír cuáles fueron sus discursos sobre el amor. De hecho, otro que los había oído de Fénix, el hijo de Filipo, me los contó y afirmó que tú también los conocías, pero en, realidad, no supo decirme nada con claridad. Así, pues, cuéntamelos tú, ya que eres el

<sup>61</sup> Greimas citado por Renato Prada Oropeza en “El estatuto semiótico del texto narrativo literario” en *La narratología hoy*. Ciudad de La Habana, Arte y cultura, 1989, p.44.

más idóneo para informar de los discursos de tu amigo. Pero — continuó— antes dime, ¿estuviste tú mismo en esa reunión o no?

Y yo le respondí:

—Evidentemente parece que tu informador no te ha contado nada con claridad, si piensas que esa reunión por la que preguntas ha tenido lugar tan recientemente como para que también yo haya podido estar presente.

—Así, en efecto, lo pensé yo—dijo.

—¿Pero cómo— le dije— pudiste pensar eso, Glaucón? ¿No sabes que, desde hace muchos años, Agatón no ha estado aquí, en la ciudad, y que aún no han transcurrido tres años desde que estoy con Sócrates y me propongo cada día saber lo que dice y lo que hace? [...]

—Entonces —dijo—, hace mucho tiempo, según parece. Pero, ¿quién te la contó? ¿Acaso, Sócrates en persona?

—No, ¡por Zeus! —dije yo—, sino el mismo que se la contó a Fénix. Fue un tal Aristodemo, natural de Cidateon [...] uno de los mayores admiradores de Sócrates de aquella época [...] Sin embargo, después he preguntado a Sócrates algunas de las cosas que le oí a Aristodemo y estaba de acuerdo conmigo en que fueron tal como éste me las contó...

—¿Por qué entonces —dijo Glaucón— no me las cuentas tú? Además, el camino que conduce a la ciudad es muy apropiado para hablar y escuchar mientras andamos.

Así, mientras íbamos caminando, hablábamos sobre ello, de suerte que, como dije al principio, no me encuentro sin preparación. Si es menester, pues que os lo cuente, también a vosotros, tendré que hacerlo...

En este pasaje, encontramos una estructura por niveles que expone el principio constitutivo de las narraciones: la manifestación del universo empírico, el referente extratextual (el propio banquete y acaso la experiencia de Aristodemo como fuente primaria) y el universo discursivo, estamos en presencia de una construcción o mejor, de una reconstrucción, pues el suceso por el cual se demanda se haya lejos de quien habrá de enunciarlo, ello se hace evidente mediante el manejo de un triple distanciamiento temporal radicado en la figura del sujeto de la enunciación: a) Apolodoro escucha de Aristodemo, en fechas no específicas, b) Apolodoro comentador del banquete a Glaucón dos días atrás y c) Apolodoro voz narrativa del diálogo, en el cual los receptores son aludidos en

la presencia de los comensales anónimos ante cuya interrogante se haya preparado, en la actualidad de la lectura. “Ello supone que existirá una relación temporal y de interdependencia entre el evento y el enunciador que da cuenta de él, implica una precedencia, parcial o total de dicho acontecimiento,”<sup>62</sup> la narración es vista como un acto diacrónico.

La circunstancia se centra en el tiempo que se consume y en el que se consume, Luz Aurora Pimentel lo divide en tres instancias: 1) la del medio verbal que le da vida, tiempo surgido inexorablemente en la linealidad, de la sucesión del lenguaje; 2) la temporalidad inherente a un discurso que se encarga de narrar —el famoso tiempo del discurso—, y 3) el tiempo representado que informa cronológicamente a la mayoría de los relatos, el tiempo de la historia.<sup>63</sup>

Por otro lado, resulta fundamental el toponímico mencionado por el discípulo de Sócrates y su respectivo gentilicio (Falero/falerense) al interior de la fórmula de apertura del texto, la mayoría de los diálogos platónicos hacen explícita la espacio-temporalidad, vía la enunciación, pues ésta es vista como un instante que fluye en el tiempo a la par que es el lugar en el cual suceden las acciones (espacio). Al plantearse como el marco de la diégesis, no sólo es exposición de territorios, informa sobre los objetos subyacentes a la ficción. La construcción de la realidad narrativa, depende también de otra instancia que de ordinario se explica como su oponente: la descripción. Visualizamos el espacio por lo que hay en él o por sus cualidades: sentarse a conversar respecto a la escritura, a las afueras de la ciudad, bajo la sombra de un plátano en un cálido día, tiene implicaciones distintas a un desarrollo escénico en la fiesta en casa de un aristócrata.

---

<sup>62</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. México, UNAM/siglo XXI, 1998, p. 16.

<sup>63</sup> Ver Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México, Siglo XXI, 2001, pp. 7-12.

Pese a que todos los diálogos platónicos son susceptibles de ser representados, es decir, de tener un tratamiento dramático, éste en específico trasluce una propiedad de la narración, esto es: la confrontación con el mundo discursivo por mediación de una voz que puede contar en primera, segunda o tercera persona, desde el interior interviniendo o no en la acción, intradiegética, al dar cuenta de lo acaecido a sí misma, autodiegética si participa de los hechos como personaje que toma a su cargo la narración; metadiegética, con conocimiento total o parcial de lo sucedido a otros participantes del relato (omnisciente) y extradiegética desde el exterior sin intervenir en los hechos relatados. Ahora bien, la situación narrativa implica la interrelación de tres elementos al interior del texto:

- ❖ El discurso o texto narrativo: el cual da concreción y organización al relato, le “da cuerpo” a la historia
- ❖ El acto de narración: éste establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector; entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo como tal.
- ❖ Historia: el contenido, “una serie de acontecimientos inscritos en universo espacio-temporal dado, el cual independientemente de los grados de referencialidad extratextual se propone como el nivel de la realidad en el que actúan los personajes.”<sup>64</sup>

A ésta última Todorov la considera el centro del relato, el cual, convencionalmente, se define como la comunicación de uno o más

---

<sup>64</sup> Juz Aurora Pimentel. *Op. Cit.*, pp.11-13.

acontecimientos, por vía del lenguaje escrito,<sup>65</sup> cuyo referente puede ser real o ficcional; constituye una estructura expuesta por el discurso y puede ser llevada a cabo mediante la representación (la acción dramática) o bien por narración con la cual observa una relación dialéctica.

De acuerdo con Genette, tales condiciones fueron delimitadas por Platón en el libro III de la *República*, cuando divide la lexis (o la forma de decir) en: diégesis y mimesis —conceptos que serán desarrollados posteriormente en la *Poética* de Aristóteles como historia y mimesis—. La primera refiere a la estricta narración de los sucesos, donde el creador cuenta todo desde sí mismo, en tanto que la segunda atañe a la representación; el poeta presta su voz pretendiendo “ser en otros”, tratando de hacernos creer que no es él quien habla. Para esclarecerlo Sócrates recurre a los versos homéricos:

“...e imploro a todos los aqueos, y especialmente a los dos Atridas conductores de pueblos”, el poeta habla por sí mismo, y no trata en absoluto de inducirnos a creer que otro y no él sea el que habla. Pero en lo que sigue luego, habla como si él mismo fuera Crises y pone todo su empeño en darnos la apariencia de que no es Homero quien habla, sino el anciano sacerdote [...] y cuando recita un discurso como si el fuera el otro, ¿no diremos entonces que se conforma en cada caso lo más posible al lenguaje de aquél cuyo discurso nos anuncia? [...] Conformarse uno a otro por la palabra o por el gesto ¿no será imitar a aquel a quien uno se conforma? [...] Si el poeta no se ocultase nunca, su obra entera sería poesía narrativa y sin imitación.<sup>66</sup>

En apariencia, la narrativa no implica la imitación sino que constituye el simple acto de transmisión, sin embargo “lexis” distinto al logos por suponer la acción misma, conlleva la aplicación de una “forma” a lo dicho, un cambio en la estructura de la enunciación que difiere del simple listado de sucesos, manifiesto aquí por la presencia de la voz.

<sup>65</sup> Gerard Genette. “Fronteras del relato” en *Análisis estructural del relato*. Trad. Ana Nicole Vaisse del Dossier. México, Ediciones Coyoacán, 2004, p.199.

<sup>66</sup> Platón. *Op. Cit.*, p.86.

Para Genette es en el relato donde se aprecia la condición mimética del arte literario y éste deviene de la construcción discursiva siendo una imitación “imperfecta” y perfecta a un tiempo tal como lo proponía el propio Platón en el libro X, en tanto las palabras sólo pueden imitar a las palabras mismas y no a la realidad externa en sí (“la palabra perro no muerde dice William James”).<sup>67</sup>

Desde esta perspectiva, el discurso de la historia se nos ofrecería también mimético, y lo es por su carácter escrito, guardando ciertas proporciones, de acuerdo con su intencionalidad pues mientras la pretensión literaria es la contar lo posible la ciencia histórica desea el apego “total” a los hechos que determinan las transformaciones sociales. Resulta prácticamente irrealizable su deslinde de la literatura, que, si bien en ocasiones vuelve la mirada a los particulares como el *phantasein*, es síntesis de la experiencia humana, del *in-der-Welt-sein* heideggeriano. Milan Kundera realiza una propuesta respecto a la relación poesía-historia en cuatro principios asequibles a partir de la forma *novela*:

- ❖ Las circunstancias históricas son abordadas con un máximo de economía, ellas constituyen la escenografía indispensable para mostrar la acción pero no el centro de la misma.
- ❖ Selección de las circunstancias determinantes para la construcción de los personajes la “situación existencialmente reveladora”.
- ❖ Atención a los particulares, pues “la historiografía se concentra en la historia de la sociedad y no en la del hombre”
- ❖ No sólo la circunstancia histórica debe crear una situación existencial nueva sino que la Historia en sí misma debe ser comprendida y analizada como una situación existencial, si bien “puedo comprender el Quijote sin conocer la historia de España,

---

<sup>67</sup> Cfr. Gerard Genette. *Op. Cit.*, pp.201-203.

no podría hacerlo sin tener una idea mínima de la aventura histórica de Europa, de su época caballerescas y del amor cortés por ejemplo.”<sup>68</sup>

La novela comporta una categoría de relato de mayor amplitud, en tanto la acción presentada ostenta múltiples nudos, su estructura semeja una cadena en la cual confluyen varias historias. Le es inherente la exploración de la existencia humana, pues ella consiste en la posibilidad, los “aún no” del hombre, lo cual no radica en el escrutinio exhaustivo de un personaje aislado, sino en el reconocimiento de las variables tanto de éste como de las de su mundo.<sup>69</sup> Tal condición se hace extensiva a su estructura, pues no posee límites, “se encuentra en movimiento constante hacia un fin jamás alcanzado, ella deviene constantemente: aparece como un proceso.”<sup>70</sup>

En oposición a ello, el cuento es estrecho pues ostenta una estructura unitaria, compone un solo incidente, un centro narrativo al cual se encuentran atados los personajes. El *computare* latino que refiere a la enumeración y al cálculo pasa por ampliación a la exposición de acontecimientos. De acuerdo con Teresa Marín Taffarel, la forma verbal “contar”, bajo el sentido de relatar, en la lengua castellana, se registra antes que el sustantivo en la Edad Media, así en el *Cantar del Mio Cid* como en *Crónicas* de Alfonso X. Posteriormente, se opone a la novela, entendida como narraciones breves de forma escrita (del italiano *novella*, Las *Novelas ejemplares* de Cervantes) mientras éste se reserva a la oralidad. En el *Ingenioso Hidalgo* pide Don Quijote a Pedro, el cabrero, no detenga “cuento” tan bueno cuando relata la historia de Crisóstomo y Marcela. El término, pasando por asignaciones como *exempla* (*El conde Lucanor* de Don Juan Manuel) y apólogo constituye una forma del relato con apego a la tradición; tal como lo conocemos

<sup>68</sup> Cfr. Milan Kundera. *El arte de la novela*. Trad. Fernando de Valenzuela. México, Vuelta, 1988, pp. 40-43.

<sup>69</sup> Cfr. Milan Kundera. *Op. Cit.*, pp. 45-47.

<sup>70</sup> Julia Kisteva. *Op. Cit.*, p. 22.



se instaura hasta el siglo XIX, cuando el acto narrativo dispone estrategias y tratamientos diversos en su material transformándose en objeto de reflexión.<sup>71</sup>

En la *Filosofía de la composición*, Edgar Allan Poe, establece los parámetros a los cuales se suscribe éste —si bien la obra se centra en la confección del poema “El cuervo” —: la unidad temporal por excelencia ha de ser la brevedad, no concibe el autor de “El gato negro” una obra de este tipo tan extensa, cuya lectura sobrepase una sesión ya que ello entorpecería la eficacia comunicativa en torno a la cual se han organizado los contenidos (tal duración atiende al carácter unitario en cuanto a la acción en el relato), el efecto debe ser alcanzado con los medios más apropiados previamente elegidos por el artífice, una frase de apertura vigorosa con miras a un cierre de impacto consigue atrapar al lector de manera inmediata.

El traductor al castellano de este texto, Julio Cortázar, concuerda en que “brevedad y efecto” se perfilan como unidades determinantes en la construcción del cuento, más agrega tres aspectos estrechamente relacionados con tales términos: *intensidad*; consiste en la supresión de toda situación intermedia, la descripción ambiental por ejemplo, desde la tercera o cuarta frase del texto nos encontramos ya en medio del conflicto principal (ejemplo de ello es el planteamiento de la situación de venganza al iniciar “El tonel del amontillado” de Poe, o en “Carta a una señorita en París”, del autor argentino, que eludiendo toda norma de cortesía en la confección de una misiva, anuncia inmediatamente el problema de los conejitos corruptores del lugar). En sus comentarios a los ensayos críticos de Poe, afirma que la eficacia del cuento en oposición al poema y al novela radica en el acaecimiento puro “la cosa que ocurre”, se visualiza esta variedad de relato como un organismo vivo cuya vida consiste en un único

---

<sup>71</sup> Teresa Marín Taffarel. *El tejido del cuento*. Barcelona, Octaedro, 2001, pp.20-24.

núcleo animado e inseparable;<sup>72</sup> *tensión*, ella constituye una intensidad de “otro orden”, pues aquí nos acercamos lentamente a lo narrado (“Casa tomada”) y significación, como la reunión de los elementos formales mediante los cuales el escritor crea una “atmósfera” que captura la atención del lector.<sup>73</sup>

El ritmo de los relatos se adecua al ritmo de los sucesos narrados de ese modo concuerda Cortázar con Poe en que el cuento, como estructura cerrada y completa, captura mejor emociones como el horror, la sorpresa o el desconcierto; ciñéndose a la unidad de acción, efectos semejantes son más fácilmente logrados con la brevedad.

Recordemos que en sus orígenes, previo a la grafía, la narración precisó la estructura corta para facilitar su transmisión oral, antes del cuento moderno conocemos disposiciones de tronco común que poco a poco fueron nutriendo la posterior vertiente conocida como fantástica, los mitos, las leyendas, la epopeya, las sagas, las fábulas<sup>74</sup> resultan base importante para las obras de Afanasiev y Perrault; de ello dan cuenta los trabajos de Propp respecto al folclor y los cuentos rusos, tanto en *Morfología del cuento* como *Las raíces históricas del cuento*, advierte una matriz universal a la narrativa de este género: la relación directa con el mito y los elementos paganos.<sup>75</sup> Propp establece una división secuencial dictaminada por las distintas funciones desempeñadas por los actantes en las obras, instaurándose una dinámica de “falta y compensación”. Tales funciones son: héroe (personaje central, quien transitará por los ritos iniciáticos), oponente (antagonista, encargado dificultar el camino del primero), adyuvante (quien colabora con el héroe para alcanzar su objetivo), de igual manera estará el objeto de deseo o bien aquello que ha sido arrebatado y cuya recuperación motiva la travesía. Las

<sup>72</sup> Julio Cortázar. “El poeta, el narrador y el crítico” en Edgar Allan Poe. *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza, 1993, p. 35.

<sup>73</sup> Cfr. María Luisa Rosenblat. *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas, Monte-Ávila, 1990, pp. 46-49.

<sup>74</sup> Ver Frida Varinia. *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*. México, Quadrivium, 1992.

<sup>75</sup> Cfr. Vladimir Propp. *Morfología del cuento*. México, Colofón, 1983.

aportaciones de Propp constituyen herramienta fundamental en la analítica del cuento, mas no podemos pasar desapercibido, que éste constituye un organismo inacabado, con innovaciones constantes.

Todorov explica que el cuento se vuelve un mejor vehículo para tratar temas como los mencionados debido a que propone la representación de una ruptura, nos lleva a visualizar personajes en conflicto, mientras que la poesía, ante todo es “evocación rítmica de la intimidad del poeta” mediante imágenes y dispositivos trópicos; ello no implica que la narración se encuentre desprovista de elementos retóricos, en tanto parte de la literatura es connotación y mucho menos que la lírica no pueda ostentar un relato con más actantes que la voz poética, más bien el cuento privilegia la exposición argumentativa, herramienta fundamental ante la fenómenos extraño, o mejor, ante la fantasía.

### 3. DINÁMICA DEL HECHO FANTÁSTICO

¿Qué es un fantasma?, preguntó Stephen. Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable, por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres.

James Joyce  
(*Ulises* 1921)

En el ensayo titulado “El sentimiento de lo fantástico”, Julio Cortázar afirma que la inquietud por lo extraño lo ha acompañado desde la infancia,<sup>76</sup> sostiene, ya entonces, poseía la intuición de la existencia de mundos distintos al nuestro, universos cuya naturaleza instaura una suerte de dialéctica, pues son “hueco en la cultura” al tiempo que la generan: esta inquietante extrañeza se suscribe a lo desconocido para un individuo de reciente ingreso a la comunidad, cuando no comporta la reunión y transmisión de temores colectivos que forman nuevos signos. Ello conlleva la producción de un discurso que ostenta como centro la manifestación de la alteridad, pues es un “asedio del yo” mediante el cuestionamiento de los límites establecidos, la exposición de eventos que escapando a las normas tenidas por convencionales en la experiencia humana, comporta la fisura que manifiesta la imperfección de las estructuras generales, el cisne negro que asecha a Popper. Lo extraño, imán para Cortázar, no necesariamente sobrenatural, constituye la revelación de las excepciones a la regla. El temor e incluso la duda experimentados ante los ruidos en la oscuridad, una puerta que se cierra de súbito, el aleteo de un ave nocturna, o bien, las ruinas de un castillo, son respuesta a la expresión del otro y más aún de lo otro, lo diferente y nuevo para los alcances de nuestra mundo, por lo cual dicho discurso

---

<sup>76</sup> Cfr. Julio Cortázar. “El sentimiento de lo fantástico” en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 2002.

se perfila como subversivo: la amenaza deviene cuando los límites de una presencia, que no soy yo, transgreden las fronteras y se imponen mostrando una coherencia distinta a la vigente, propiciando una pugna de poderes.

Ello es expuesto por Freud a manera de un cuadro clínico de la represión. El autor afirma existen dos marcos para la aparición de sentimientos siniestros frente al evento extraño: a) complejos infantiles, en los cuales lo reprimido es un contenido ideacional, es decir, con existencia psíquica donde la realidad externa es irrelevante; es posible que un individuo guarde cierto recelo a los armarios, les tema e incluso los considere como conductos a otros mundos si durante su niñez recibió estímulos negativos respecto a tal espacio (supongamos, era encerrado por sus padres al cometer alguna travesura) y b) creencias animísticas; con el avance de la ciencia, primordialmente, se ha superado la fe en la existencia física de algunos elementos, la realidad externa juega un papel determinante pues tales creencias fungen como medio para relacionarse con ella; son suprimidas cuando nuestra fe es puesta en duda, los conocimientos sobre geografía y fenómenos atmosféricos reemplazan a la idea de la divinidad, así, por ejemplo, ya no es menester inmolar a una doncella virgen a fin de calmar la ira de los dioses para que estos no hagan temblar la tierra o erupcionar un volcán.

Sin dejar de ser una observación ancilar la pertinencia de la propuesta freudiana en la identificación del fenómeno extraño, etimológicamente como lo ajeno o lo extranjero, radica en que el agente invasor se cocina como una perturbación, desconocida por su origen, al interior de un orden establecido, en este caso la mente humana ya sea en la niñez o prefigurada en los albores de la civilización, con lo cual se convierte en aquello que se manifiesta ocultando: el *fantasein*. No obstante, los procesos cognitivos y la constitución de la psique se tornan difícil terreno en el análisis objetivo; prosigue, entonces, el psicoanalista al ejemplo utilizando el vehículo del texto literario (Shakespeare, E. T. A.

Hoffmann) en la variedad que, a su vez, explora la reaparición inesperada de las creencias y de los miedos infantiles reprimidos: el relato fantástico.<sup>77</sup>

Nos advenimos a la plataforma de estudio de Freud. Pero esta definición provisional del género, aunque no explícita, comprendería a la gran mayoría de la literatura porque tratamos con una “emoción traspolada al texto”, una sensiblería que siempre nos llevará a verlo como un reflejo de nuestro afuera, y no es así. Los sucesos admirables que integran la imaginería fantástica están presentes en los textos más antiguos, ya como un recurso para reconocer por contraste, o bien para modificar la acción cotidiana; la vacilación y aún el temor no componen la intencionalidad del poema homérico al presentar la proeza realizada por el héroe aqueo en su tránsito por el Hades, su charla con los muertos o su evasión al canto de las sirenas, mucho menos en la travesía de Dante al amparo del sueño, pero sí subyace al “*Never more*” de Poe y a los diálogos con las momias de Leopardi; es decir, no todos los textos en los cuales se presenta un ser o un suceso que excede los límites de la lógica imperante es fantástico. “El relato fantástico es su propio móvil: la descripción semántica no debe asimilarlo ni a los testimonios o meditaciones sobre hechos extra-naturales, ni al discurso del subconsciente: está dirigido desde el interior por una dialéctica de constitución de realidad y desrealización propia al proyecto creador del autor.”<sup>78</sup>

El *fantasein* o la aparición, es lo que no debería suceder, pero puede suceder. Un fenómeno bidimensional (*praesentia in absentia*) concurrente en un universo que se tiene por conocido y sólido. Su identidad es la del signo como centro del código intradiegetico en donde las relaciones no sólo significan lo dicho pues andan en busca del desdoblamiento, del “otro sentido”, sino aun lo no dicho; por lo cual el signo fantástico es reinención de la invención misma, es

<sup>77</sup> Sigmund Freud. “Lo siniestro” en *Obras completas*, t. III. Trad. Luis López-Ballesteros. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2483-2505.

<sup>78</sup> Irene Besière citada por Harry Belevan en *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona, Anagrama, 1976, p. 89.

insurgente en una realidad constituida por signos resignificados y en el olvido, o mejor, en el suspenso de su procedencia estriba la ruptura, es un connotado de origen.

Si bien el tránsito de denotación a connotación no resulta una ausencia total de la relación denotativa, es menester considerar un “*status* ontológico equívoco —no sabemos qué olvidamos pero sí sabemos que lo olvidamos—” (el elemento reprimido de Freud), lo cual explicaría a fondo la capacidad del signo fantástico de revestirse de concreciones amenazantes: desconocemos siempre, dudamos, al no poder apuntar a un referente que no sea puramente *ideacional* (ideas en formación según S. Freud): tenemos “una noción de la muerte”, “una noción del más allá”<sup>79</sup>. En esta ambigüedad, entre lo presentido cortazariano y lo desconocido se desarrolla el sentimiento de lo fantástico.

La forma adoptada por el discurso acentúa tal cualidad pues la ruptura se presenta en el encuadre de una estructura intradieгética ambigua, así en la semántica del texto queda expuesta la dinámica de las posibilidades como punto central, dejando en manos de los actantes la opción. Es menester acotar que tal procedimiento si bien, en ocasiones, encuentra respuesta en el reducto metafísico, ello no le torna carente de realidad y aquí podríamos comenzar una discusión ardua respecto a “lo real”, pero ello excedería las fronteras de nuestro trabajo llevándonos al ámbito de la filosofía o demás disciplinas, por lo que tal término refiere aquí a la conformación de la diégesis, la realidad discursiva a la cual subyace la mencionada ambigüedad manifiesta en la polisemia del signo, como un efecto de sentido, y como constructo produciendo ciertas características en los textos que posibilitan la introducción de un efecto dubitativo al exponer un acontecimiento en principio ordinario que, conforme se teje la trama,

---

<sup>79</sup> Meryl Erdal Jordan. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid, Iberoamericana, 1998, p. 19.



muestra su dimensión inquietante, ejemplo de ello, “Final para un cuento fantástico” de Ireland:

—¡Qué extraño! —dijo la muchacha, avanzando cautelosamente—. ¡Qué puerta más pesada! —La tocó, al hablar, y se cerró de pronto, con un golpe.

—¡Dios mío! —dijo el hombre—. Me parece que no tiene picaporte del lado de adentro. ¡Cómo, nos ha encerrado a los dos!

—A los dos no. A uno solo —dijo la muchacha. Pasó a través de la puerta y desapareció.

La voz ‘fantástico’ proveniente del griego φανταστικός, η, ον y φανταστική “relativo a la fantasía o la ilusión (φαντασία)” derivado del verbo φαίνω “hacer ver, mostrar, aparecer” φαίνομα “aparecerse, mostrarse”, declinaciones en donde se sobreentiende la τέχνη pues significa “arte de hacer o crear fantasías” “hacer ver algo de forma aparente”, o bien “producir, crear ilusión”. Bajo ésta acepción es utilizado por Platón en el libro X de la *República*, cuando refiere el símil del espejo y la creación poética, aunque mayormente emparentado con el término ficción, aquello que “aparece” es la imagen que no reporta relación directa con el referente empírico y que, ante todo, ostenta al desdoblamiento del sentido como característica fundamental: el fantasma o el signo poético.<sup>80</sup>

El estudio de tal construcción no deviene en la pérdida del la intersubjetividad, a pesar de la dificultad que ofrece su aprehensión. En *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov afirma que en el fantástico la ambigüedad es experimentada por el lector y el personaje, sujeto receptor y sujeto de la enunciación respectivamente, mediante estrategias discursivas tales como la prolepsis; por razón de la cual el nivel de conocimiento de la diégesis o bien de los acontecimientos se encuentra al mismo nivel, tanto para el lector como para

<sup>80</sup> La referencia filológica del término fantástico nos parece pertinente para comprender mejor la evolución del concepto que ha derivado en más precisos significados técnicos, tal es el caso de “la ambigüedad” de Todorov. El *fantasein* de los griegos, abarca el fenómeno de la aparición y la ruptura de un universo conocido a otro desconocido, elemento determinante para configurar una poética del género.

los personajes (la ambigüedad proyectada hacia el futuro será siempre herramienta oportuna para ello) no sabemos más en nuestro afuera que en el adentro textual; en el mismo caso se encuentra la voz narrativa en primera persona, pues la misma enunciación propicia hacer de la experiencia diegética y de la recepción una sola experiencia textual.

Ahora bien, conforme a ello podemos proceder a establecer una definición del género al cual llamamos fantástico, tan provisional para la analítica como la de Freud, pero, objetivamente, inmersa ya en el sistema literario, esto es: el relato fantástico tiene como centro al fantasma en tanto aparición, que no sólo es el espectro manifiesto como el fosfeno o el deudo arrastrando cadenas en un viejo castillo (*El fantasma de Canterville*) y, por ello, lo mismo vale para el loco, el vampiro, el hada o bien la tensión de los habitantes de una casa asolados por un tigre; visión tan “real”<sup>81</sup> como la “luminosidad” a la que refiere etimológicamente: arroja luz a los espacios oscuros por ignorados (las excepciones cortazarianas); es signo insurgente, pues la trasgresión comporta lo sedicioso de un sistema (Vargas Llosa) que no termina de imponerse al régimen de la lógica vigente construida al interior del texto, legando la duda a quienes participan de su presencia (actantes y lectores dice Todorov). Se nos ofrece como obra abierta al ser, deliberadamente estructura a la cual le hace falta una pieza. Cuando tal ambigüedad persiste hasta el final del relato, nos encontraremos en presencia de un relato fantástico puro o canónico,<sup>82</sup> cuya organización expone una división estructural en cinco fases narrativas:

---

<sup>81</sup> Por sí mismo, el término realidad encierra una gran problemática cuya pertinencia no es propia a nuestros fines, por lo cual, aquí le tomaremos en la más básica acepción hegeliana: la realidad vista como el descubrimiento del fenómeno (“el fenómeno que se manifiesta ocultándose y que sólo es revelado por la vía cultural”), es decir la percepción de los hechos que en nuestro caso, conlleva una doble construcción: la de lo escrito y la de lo que percibe el receptor del mensaje. La realidad como un constructo al interior del texto. Cfr. G. W. F. Hegel. *Filosofía de lo real*. México, FCE, 1984.

<sup>82</sup> Existe gran variedad de obras que refiere a la narración fantástica ostentando múltiples clasificaciones, el trabajo de Tzvetan Todorov ya mencionado, los prólogos a las antologías y los ensayos específicos tanto de Castex, Vax, Callois, Casares, los estudios de Bessière, Belevan, Risco, Erdal Jordan, J. Iopis y Lovecraft; todos ellos coinciden

1) Descripción del contexto cotidiano al cual se suscriben los acontecimientos extraordinarios, fase de la orientación. Los actantes viven en la normalidad de las leyes establecidas en el universo diegético, comúnmente se presenta a un sujeto con cierta predisposición a lo extraño inmerso en un contexto que le resulta familiar y aceptable. En “El calamar opta por su tinta”, de Adolfo Bioy Casares, la voz narrativa, un profesor de escuela primaria, participante de los sucesos habla con proyección hacia el pasado para situarnos en su habitual ambiente, un pueblo de provincia (complemento adnominal que conlleva al tema de lo conservador) en donde: “Más ha pasado en los últimos días que en el resto de su historia”, la cual cuenta como los sucesos más representativos, la epidemia de cólera, las visitas de algunos políticos y un deportista. En la manzana en la cual habita el personaje, hay un jardín custodiado por uno de los más viejos del pueblo, Juan Camargo, quien tradicionalmente hace girar un molinete que irriga el lugar, todo ello conforma el orden sobre el cual descansa la acción.

2) Alteración, fase de la complicación. El sujeto toma conciencia de la presencia del orden ajeno. Ésta comienza con la desaparición del molinete y el extravío diferido de libros de texto de educación básica.

3) Fase de la reacción (emotiva y cognitiva) motivada por la invasión. La reacción primaria es el estado inquisitivo que deviene en el deseo de hallar una solución satisfactoria, por lo cual los habitantes reunidos, como de costumbre, en el salón del hotel deciden indagar sobre la pérdida de libros y molinete, apelando a la autoridad del narrador como maestro del pueblo, es decir, la solución recae en manos del personaje central.

---

en más de un punto, por lo cual convenimos de mayor utilidad, caracterizar al género sintetizando las convergencias de tan variados puntos de vista. Las referencias de las obras consultadas serán consignadas al final.

4) La evaluación como el intento por comprender lo ocurrido, fase de la exposición de respuestas. Toda vez que han obtenido información del suceso (un ser de otro mundo semejante a un bagre se hospeda en la bodega del jardinero, requiere ser hidratado constantemente, para ello el molinete, aunado a su deseo de conocer la tierra pues ha venido para salvarla de la catástrofe, para ello los libros) nuevamente reunidos, deliberan las acciones que proceden.

5) No se hace explícita algún tipo de explicación, se siembra la duda,<sup>83</sup> fase de la resolución que generalmente alude a un final abierto. No sabrán si el bagre de otro mundo, era real, pues llegaron a la bodega sin tener el valor de verificar la muerte del ser.

Algunas de las temáticas exploradas por este tipo de relatos son esquematizadas por Roger Callois, quien advierte que estas admiten variantes: a) el pacto con el demonio, el autor cita el *Fausto* de Goethe, a ello podemos añadir que en la literatura de brujas y de licantropía uno de los tópicos es el pacto con Satanás para obtener sus favores (Aquelarre) o bien su guían en la transformación; b) El alma en pena que exige, para poder descansar, la realización de cierta acción, el ejemplo aquí es *Hamlet*; sin embargo, a nuestras luces, si bien la obra dramática ostenta la aparición espectral del padre demandando venganza a manos del joven vástago, la intencionalidad del texto es el efecto fantástico, la pieza de Shakespeare no conlleva la duda o el temor, quizá una mejor aproximación nos es dada por Charles Nodier en "El espectro de Olivier"; c) El espectro condenado a un eterno deambular desordenado, *El fantasma de Canterville* de Óscar Wilde; d) La muerte personificada, que aparece

---

83 Cfr. Juan Herrero Cecilia. *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Castilla, Cuenca, 2000, pp. 67-68.

entre los vivos, “La máscara de la muerte roja” de Edgar Allan Poe; e) La cosa indefinible e invisible, que está presente, tiene peso específico, mata o hace daño, “El Horla” de Guy de Maupassant o “Casa tomada” de Julio Cortázar, f) Los vampiros, *Drácula* de Bram Stoker, categoría comúnmente divisible en dos clases:

- ❖ El fantasma depredador de energía cuya manifestación es completamente inmaterial (psíquico), o bien es el espectro hostil que asuela la vida de la comunidad. El texto de Maupassant antes citado conviene también para ilustrar este caso, pues dadas las características del invasor invisible proveniente de exóticos parajes y la debilidad en la cual es sumido el actante escritor del diario, lo hacen susceptible de ser calificado como un vampiro psíquico.
- ❖ El cadáver ambulante que retorna al mundo de los vivos con intenciones agresivas, en cuyo caso sería una variante del inciso C. Más común literatura y cinematografía; en la Edad Media, este personaje era considerado un individuo que no profesaba el cristianismo y, por ende, no había recibido la extremaunción, sujeto que padeció por peste teniendo una muerte de prolongado dolor, o bien que tras haber llevado una vida guiada por el mal se rehusaba a descansar en la tumba: las mismas entrañas de la tierra detestaban su presencia arrojándolo de sí y condenándolo a vagar eternamente.

g) La estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas, que se animan repentinamente y cobran vida de manera temible, “La Venus de la isla” de Próspero Mérimée; h) La maldición de un brujo, que da lugar a una enfermedad espantosa y sobrenatural, Kipling; i) La mujer fantasma, venida del más allá, seductora y letal, súcubos y mujeres vampiro integran esta temática, *Clarimonda* de

Le Fanu, “La novia de Corinto” de Goethe, “Aparición” de Maupassant; j) La inversión de los campos del sueño y de la realidad, cuentos de Cortázar (“La noche boca arriba”) Borges (“Las ruinas circulares”); k) El cuarto, departamento, el piso, la casa, la calle borrador del espacio, tal es el caso de “La Caída de la Casa Usher”, de Poe, “El castillo de irás y no volverás”, cuento anónimo francés y finalmente; l) La detención o la repetición del tiempo, “El milagro secreto” de Borges.<sup>84</sup> A ello convendría añadir un par de temas más: m) la locura vista como un elemento trasgresor, en su subversión de las leyes establecidas, tal es el caso de “Tres documentos sobre J.L.B.” y “Un loco” de Maupassant; n) La inserción de órdenes antiguos y primordiales en la actualidad de la narración, tópico fundamental en las obras de H.P. Lovecraft; ñ) Los objetos mágicos y los adelantos tecnológicos con proyección hacia el futuro, categoría que concentra, desde las maravillas de una alfombra voladora o un par de zapatillas de esmeralda capaces de transportarnos de un lado a otro, hasta un submarino que viaja 20 000 leguas, por supuesto nos referimos a *Las mil y una noches* y a Julio Verne.

De acuerdo con Juan Herrero Cecilia, la nomenclatura de cuento fantástico procede de Alemania y se relaciona con los cuentos de Hoffmann recogidos en *Fantasiestücke in Callot's Manier* (*Fantasías a la manera de Callot*) de 1815. Tal obra fue traducida por Loève-Veimars de 1824-29 con el título de *Côtes Fantastiques*. El autor señala como fuente primordial para la puesta en circulación del adjetivo el artículo de Charles Nodier titulado “Du fantastique en littérature” y el diccionario *Littré* de 1863 en el cual se precisa que se trata de un género de cuentos puestos en boga por Hoffmann, donde lo sobrenatural juega un gran papel, respecto a ello comenta Steinmetz: “*Dans le fantastique quelque chose*

---

<sup>84</sup> Cfr. Roger Callois citado por *La literatura fantástica*. México, UNAM, 1983, pp. 25-27.

*apparaît. Fantôme, fantasma impliquent le même infraction du réel, avec l'idée nettement affichée que tout ceci pourrait ne résulter que d'une imagination déréglée, d'un esprit perturbé.*<sup>85</sup>

Nodier comenta una evolución de este tipo de relato semejante a los postulados animistas freudianos pues afirma que sus antecedentes subyacen al funcionamiento de la imaginación primitiva en tres caminos: el de la inexplicable inteligencia fundadora del mundo material (metafísica), el reducto religioso; la segunda correspondiente al genio divinamente inspirado que intuye un mundo espiritual (poesía), y refiere el autor las obras de los grecolatinos, los cantos inspirados por la musa plagados de seres fabulosos como sirenas y quimeras; concede una mención especial a oriente, pues "El hombre que busca una compensación pasajera al amargo hastío de su realidad, no ha leído *Las mil y una noches*"; y, finalmente, el de la imaginación que creó la fantasía, variedad literaria posible tras el tránsito de lo anterior, constructo evasor de la difícil trama social.<sup>86</sup> No obstante lo cuestionable de ésta última afirmación, la propuesta expone al sistema fantástico como una respuesta tentativa a las interrogantes en tanto supuestos del conocimiento universal, se perfila como un género huidizo en la medida en que ingresa a la literatura paralelo a planteamientos formulados fuera de él, pero que pueden adscribirsele como temática (creencias, leyendas, mitos) aunado al hecho de que el autor le sustenta sobre la función imaginativa, elemento connatural a toda la literatura.

Las variantes que tipifican al género evolucionan con el paso del tiempo dando pie a subcategorías, así en el prólogo a la *Antología del relato fantástico* de Borges, Ocampo y Casares, éste último aproxima una clasificación tripartita atendiendo a la explicación dada al fenómeno fantástico en el interior de la ficción, esta es: a) los relatos que se explican por la agencia de un ser o de un

<sup>85</sup> J.L. Steinmetz citado por Juan Herrero Cecilia en *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>86</sup> Cfr. Charles Nodier "De lo fantástico en la literatura" en *El cuento fantástico francés*. Trad. Rubén Falbo, Buenos Aires, NEED, 1997. pp. 15-28.

hecho sobrenatural, b) los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural y c) los que se explican por la intervención de un ser en un hecho sobrenatural, pero insinúan también, la posibilidad de una solución natural. Esto funge como un buen principio en el establecimiento de una línea general, mas existe aún un subsecuente deslinde que de ninguna manera es definitivo, pues no escapa a nuestra atención que las excepciones pueden presentarse:

- a) **Maravilloso:** el hecho extraño es presentado en un contexto en el cual se tiene certeza de la magia, por lo cual resulta incuestionable. Los elementos sobrenaturales no provocan una reacción en particular en los personajes. La maravilla no está en la actitud hacia los acontecimientos relatados sino en su naturaleza misma. Ejemplo de ello es *La bruja Baba-Yaga* de Afánasiev, cuya función de apertura advierte el rompimiento desplazado en la generación más joven, aludido en la ausencia del padre, el tema clásico de la bruja que amenaza con cometer antropofagia es resuelto mediante la intervención de adyuvantes a la par que los siguientes elementos establecen una definición del personaje antagonico como una creación cultural: Baba-Yaga es una mujer soltera, con servidumbre, una casa propia y una despreocupada posición económica, ya que en sus bienes destacan dos bueyes con yunta, aunado al poder de transformación ejercido sobre la naturaleza (magia), mas se trata de un personaje trasgresor en tanto no observa un orden en su propio cosmos, sus adyuvantes no reciben un buen trato de su parte y será la niña quien, restituyéndolo, obtendrá un beneficio por ello (unta los goznes a una puerta, alimenta a los familiares).<sup>87</sup> las instrucciones precisas, así como un par de elementos para librar a la bruja, equilibrando las condiciones, pues la pequeña es

---

<sup>87</sup> Término utilizado para referir a los animales "humanizados" adyuvantes de brujos y magos: espíritus guía cuyas cualidades, en ocasiones, son desplazadas a sus portadores: los ojos del gato posibilitan la visión nocturna.



dotada también del poder de manipulación sobre la naturaleza, denominado magia o precisaríamos, cultura; avanza a través del bosque espeso utilizando un peine (cosmos): peinar es imponer el orden a lo carente de [...] como la mayoría de los cuentos de esta naturaleza, es narrado utilizando la tercera persona del singular y da inicio con la receta que acentúa el valor de principio de autoridad del pueblo, de la tradición, es decir, con carácter de espectador, no trata la experiencia propia sino aquella con un criterio universalista a fin de mostrar el ejemplo: “había una vez”.

Sus dos posibilidades de realización son el cuento de hadas, cuya temática es el llamado universo feérico, a él pertenecen narraciones como la citada arriba, pues el término ‘feérico’ refiere no solamente a las hadas como personajes de la diégesis, incluye a los seres del bestiario fantástico tales como las brujas, duendes y gnomos, en general aquellos arraigados en las más antigua tradición oral. Proveniente de *fairy*, remite a la fantasía, para Tolkien, ésta es entendida como la creación o vislumbre de otros mundos en los cuales proliferan los personajes “mágicos”; y el cuento infantil, el cual escenifica la mayoría de las veces, un ámbito otro con una intención alegórico-moralizante, tal es el caso de “Hansel y Gretel” obra de los hermanos Grimm, en la cual las acciones corruptoras del orden (separar a un padre de sus hijos y la antropofagia) son castigadas con la muerte, o bien “Caperucita roja” de Charles Perrault cuyo secuencia final consigna una advertencia a la niñas. Este relato constituye ejemplo básico de la literatura licantrópica, pues señala algunas de las características fundamentales del hombre-lobo, tales como: su habitat en lo profundo del bosque, su presencia acechante a la vera del camino y su referencia a la liberación del instinto sexual, pues en el código simbólico, el color rojo

refiere el despertar sexual de la niña (la sangre de la menstruación), así como el despojamiento de la vestimenta como un retorno a la naturalidad, devorar a las mujeres, es poseerlas sexualmente. Perrault anuncia los peligros del *versipellis* o lobo de pelos por dentro, sin pretender apuntar hacia el efecto de temor como lo haría la literatura posterior que trata al lobo como personaje central, aún parece cotidiano la confrontación con un lobo parlante en una cabaña.

Ahora bien, la categoría del relato maravilloso admite cuatro variantes:

- ❖ Hiperbólico: los fenómenos son sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las familiares. “El gigante egoísta” de Óscar Wilde que mediante la hipérbole acentúa las proporciones de los personajes centrales.
- ❖ Exótico: supone el desconocimiento del receptor respecto a las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos, éste va desde la fórmula: en un reino muy lejano, hasta la presencia de códigos culturales denotativos de tierras remotas. En “El gallo y el sultán”: pasaba por allí un hombre muy grueso con la cabeza cubierta con un turbante de color carmesí, muy empenachado, vistiendo unos amplísimos pantalones y calzando unas babuchas rojas de punta alzada y corva”<sup>88</sup>
- ❖ Instrumental: pequeños adelantos técnicos irrealizables en la época descrita y que sin embrago, no generan asombro, la alfombra o la lámpara mágica de Aladino.
- ❖ Científico: lo sobrenatural de manera racional a partir de leyes de la ciencia o a los artilugios de la técnica.

---

<sup>88</sup> Anónimo. “El gallo y el sultán” en *Mi libro encantado: las hadas*. México, Cumbre, 1983, p. 21.

No podemos pasar por alto la presencia del llamado *realismo maravilloso* o *realismo mágico* como una manifestación del prodigio que no despierta inquietud en los personajes pues surge de ellos mismos; más bien ejerce una suerte de encantamiento o fascinación mediante la presencia de ciertas creencias populares fruto de la coexistencia en el mismo espacio a distintos tiempos de diversos elementos,<sup>89</sup> diríamos, la coexistencia de territorios y en tal caso la distinción fundamental entre éste y el fantástico puro o canónico estriba en la intención comunicativa.

El planteamiento en el texto se presenta a partir de la relación del sujeto con el entorno cognoscible, donde los dispositivos cuyo centro no es la explicación racional (tradicción, religión, simbolismo) no generan inquietud, en tanto se asumen con existencia autónoma, mundos posibles dueños de un código amplio, o bien ambiguo, que propicia la convivencia de lo diverso. La subversión no existe, pues los sistemas llevan existencias complementarias. Tal variedad ha sido cultivada principalmente en Hispanoamérica, de ello da cuenta la obra *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, en la cual convergen elementos de distintas latitudes dando como resultado la manifestación mágica vía el mestizaje cultural:

De pronto el negro se detuvo, respirando hondamente. Un chivo, ahorcado, colgaba de un árbol vertido de espinas. El suelo se había llenado de advertencias: tres piedras en semicírculo, con una ramita quebrada en ojiva a modo de puerta. Más adelante vio pollos negros, atados por una pata, se mecían, cabeza abajo, a lo largo de una rama grasienta. Por fin, al cabo de los signos, un árbol particularmente malvado, de tronco erizado de agujas negras, veía rodeado de ofrendas. Ti Noel, cayó de rodillas y dio gracias al cielo por haberle concedido el júbilo de regresar a la tierra de los Grandes Pactos.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Ana María Barrenechea citada por Juan Herrero Cecilia. *Op. Cit.*, p.77.

<sup>90</sup> Alejo Carpentier. *El reino de este mundo*. Barcelona, Scix Barral, 1984, p. 84.

b) **Extraño:** Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales reciben una explicación racional. Cumple con la descripción de ciertas reacciones, como el temor, sin llegar a ser éste el objetivo primordial. De acuerdo con el tipo de explicación se divide en dos grupos:

- ❖ Cuando se altera los sentidos por causa del sueño y la locura, en cuyo caso no se produjo hecho sobrenatural, todo es fruto de la imaginación desordenada.
- ❖ Cuando influye el azar, las drogas o bien la superstición los sucesos ocurridos se explican por vías externas.

Es menester aclarar que, en la interpretación, tanto el reducto patológico como el casuístico podrían desviarnos hacia la negación de la consistencia genérica en el relato, por lo cual hemos de insistir en la ambigüedad del *fantasein* no sólo como sentido sino como estructura: el estado dubitativo se mantiene hasta la última fase donde la variante es la respuesta que cierra el relato. Ejemplo de ello es “Junto a un muerto” de Maupassant y “El tonel del amontillado” de Poe.

c) **Horror:** El suceso excepcional. La implicación de la sensibilidad actancial deviene en un intenso terror, de miedo o de angustia, ante la presencia de un orden distinto al del universo del relato. Tal intervención es exaltada en el texto mediante la atmósfera inquietante generada por un especial énfasis en la construcción del espacio, entendido éste como el lugar en el cual se lleva a cabo la diégesis; la descripción del castillo al cual se suscribe la vida del actante narrador, por ejemplo en “El extraño” de H.P. Lovecraft. Si la ambigüedad en el fantástico canónico deviene en la duda, aquí es patente

como un catalizador del temor: La presencia del mal da un giro a los personajes presentados. Esta categoría se divide a su vez en:

- ❖ Sobrenatural: entendido como el temor a lo “numinoso”, lo metafísico. Los relatos aquí se caracterizan por exponer la presencia de fuerzas ancestrales que se hacen presentes en una época señalada como “moderna, actual”. Los cuentos de Lovecraft, en su mayoría, ostentan tal temática o bien todo lo referido al fantasma como fosfeno o acúfeno (luces o sonidos residuales de la visión fisiológica) cuya presencia ostenta un carácter maligno.
  
- ❖ Natural: Rafael Llopis afirma que horror es manifiesto vía la conciencia de la muerte; siendo ésta, como es, un fenómeno de la naturaleza, resulta necesariamente atemorizante para el ser humano quien no acepta su condición mortal, los logros en la lucha constante por evadir tal momento se vienen abajo ante el deceso del prójimo que es recordatorio del propio. La conciencia del límite se vuelca entonces hacia el universo construido por el hombre, la acechanza de natura se cierne sobre el individuo cultural.<sup>91</sup>

Antes de pasar al ejemplo, la última consideración se dirige a la ciencia ficción y a la novela policiaca, variedades especiales, sino es que, cada cual por su lado, instituye un género distinto. La primera expone los resultados de la

---

<sup>91</sup> Si bien el primer planteamiento resulta útil, no podemos menos que cuestionar las bases por las cuales Llopis crea una historia natural de la literatura de terror, pues cae en un postura excesiva en cuanto al subjetivismo, haciendo constar que el miedo se encuentra en el sujeto como un “placer reprimido” equiparable al orgasmo, a nuestro parecer se lanza a la búsqueda de un afuera del texto; posiblemente en razón de explicar la motivación o los elementos reformulados en el relato, mas la argumentación parece distraerse de su objeto, la literatura de horror, a favor de la instrumentación de una psicología desde el punto de vista del receptor, se olvida el crítico, por completo, de la literatura para hacer una apología del instinto en el ser humano. Rafael Llopis. “El cuento de terror y el instinto de la muerte” en Jorge Luis Borges, et. al. *Literatura fantástica*. Madrid, Siruela, 1985, pp. 93-102.

investigación, el seguimiento de ciertos indicios funcionales como herramientas determinantes en una restitución que siempre se concreta hacia el final del texto. La ciencia ficción, por su parte, ofrece relatos de anticipación, los adelantos técnicos son vistos como unidades determinantes, sus tópicos principales son: a) Las aventuras en el espacio y las guerras entre imperios de otros mundos, b) la ciencia dura, en donde, la anticipación se poya en las posibilidades actuales de la técnica; la anticipación puede concretarse en un futuro más cercano, c) los textos apocalípticos o post-catastróficos que narran historias ocurridas después de situaciones de descomposición de la humanidad actual, e) los viajes a través del tiempo y f) las utopías relacionadas con el futuro de la humanidad.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Cfr. Juan I Herrero Cecilia. *Op. Cit.*, pp. 82-84.

#### 4. CLÍNICA DEL DISCURSO

En México, los estudios dedicados al cuento fantástico son escasos por hallarse asimilados o bien al folclor, donde no se precisan las fronteras entre el relato de esta naturaleza y la leyenda, cuya raigambre comporta la reunión de acontecimientos históricos con un añadido de ficción o, una ficción considerada realidad extradiegética (La reunión de estas obras comienza a finales del siglo XIX, sin ignorar la precursoría de las recopilaciones llevadas a cabo por los evangelizadores después de la conquista, tal es el caso de los trabajos de Bernardino de Sahagún), aunque en ocasiones la tradición oral sea reelaborada mediante el lenguaje literario como en el caso de “La llorona” por Valle-Arizpe, “los materiales son reformados siendo despojados de su carácter didáctico o moralizante, esto es: pierden su carga moral e histórica para adoptar la propiamente estética;”<sup>93</sup> o la analíticas y las antologías cuya preocupación se centra en las variables realismo mágico, novela policíaca y ciencia ficción, sobre todo a partir de las obras posteriores a los años cuarenta.<sup>94</sup>

No obstante, los primeros testimoniales del cuento fantástico moderno surgen de la obra del escritor veracruzano José María Roa Bárcena (1827-1908), en quien seguramente incidieron los trabajos de Poe, Maupassant y Dickens, pues se conocen algunas traducciones realizadas por él mismo. *Noche al raso*, es el conjunto de narraciones breves que, como en el *Decameron* de Boccaccio, observa la dinámica del intercambio de voces, el corro; un grupo de viajeros pasa la noche al aire libre contando cada cual diversas historias. Miembro de La Academia de Letrán, junto con Riva Palacio (*Cuentos del general*) y Justo Sierra (*Cuentos románticos*), busca en la otra posibilidad narrativa, la novela, concretar una expresión del paisaje y las costumbres nacionales, preocupación que poco a poco

---

<sup>93</sup> Frida Varinia. *Op. Cit.*, pp. 19-31.

<sup>94</sup> Cfr. *Ibidem*.



será abandonada por las generaciones subsecuentes. Luis Leal en su *Antología del cuento mexicano: de los orígenes al modernismo* considera la existencia de un abandono total de esta línea en favor de modelos europeos, dando paso a una conciencia de la forma.

Ni en Roa Bárcena ni en los sucesivos sembradores del género, existe una producción enteramente determinada por la temática fantástica, más bien se localizan algunos brotes antologados bajo apartados en estudios de la historia general de la literatura mexicana, a excepción de *Agonía de un instante* (1992) y los ejemplos suelen ser los mismos: “El guardagujas” de Juan José Arreola, “El dinosaurio” de Augusto Monterroso, “El Chac Mool” de Carlos Fuentes; figuran poco o nada obras del siglo XIX que constituyen una iniciativa firme respecto a una poética del cuento fantástico.

#### JUSTO SIERRA: “LA FIEBRE AMARILLA”

“La fiebre amarilla” de Justo Sierra (1848-1912) obra publicada entre 1868 y 1873, en donde el valor del exotismo, aún en la vía romántica, sirvió al fundador de la Universidad Nacional para la construcción de un relato precursor de la idea del *fantasein* como fenómeno del lenguaje, pues el relato constituye una narración en dos flancos y ambos son recordatorio del mundo de la ficción: el primero, un texto que contiene las memorias de un viajero, concretamente su travesía en la diligencia de Veracruz acompañado por Wilhelm S. de la casa de Wetermayer, joven alemán quien durante el trayecto es víctima de la fiebre amarilla, típica del trópico caracterizada por fiebre intensa y vómito y, el segundo, una narración del

amor maravilloso entre una doncella habitante del Golfo, un sacerdote español y el demonio de la enfermedad, motivado por la imagen de una gota de agua<sup>95</sup>.

La fórmula inicial utiliza la estrategia de autenticación, apelando a una vista hacia el pasado dentro de un libro, el valor testimonial del "relato dentro del relato" le confiere el carácter de ambiguo, pues cede a sus receptores, un apostrófico público femenino, el último juicio: "Registrando un cuaderno pomposamente intitulado *Álbum de viaje*, y que yacía sobre ese polvo simpático que el tiempo aglomera en una caja de papeles, largo tiempo olvidados, me encontré lo que verán mis amables lectoras"<sup>96</sup> Ello introduce el viaje en diligencia en el cual aparece un cambio en la voz a una primera persona plural (Veníamos en la diligencia), la transición de espectador a personaje recuerda la dimensión dialógica propuesta por Todorov, al establecer una identificación entre el lector y el personaje.

La sintomatología presentada por el extranjero, concretamente, la elevación de temperatura es compatible con la abundante descripción del paisaje tropical, del cual sabemos por la mención de los toponímicos: Veracruz y Chiquihuite. La primer secuencia a la que podemos denominar de "la tormenta" pone en relieve el contraste entre ambos personajes y se constituye como el marco para el padecimiento, la tempestad no hace mayor mella en la condición del actante narrador mientras que el extranjero ("estoy sudando a mares") análoga su condición a la condición climática ("pendientes convertidas en ríos, sus gritos eléctricos rodaban por las cuestas del mar") desfallece visiblemente fatigado. Es entonces que el sujeto tiene la intuición de la enfermedad, cuyo nombre, elidido, se construye mediante una descripción paisajista adoptando matices del *fantasein* visto como lo innumerable por intangible, prelude esto del

---

<sup>95</sup> "La fiebre amarilla es otro relato de estructura bien armada. Su dimensión episódica se encierra en la historia circular de una gota de agua." Raymundo Ramos, prólogo a *Cuentos románticos*. México, Factoría Ediciones, 1999, p. XXV.

<sup>96</sup> Justo Sierra. "La fiebre amarilla" en *Cuentos románticos*. México, Factoría Ediciones, 1999, p. 95.

relato del Golfo: "Sobre una hoja amarillenta temblaba una gota de agua, lágrima postrera de la tormenta."<sup>97</sup>

Se reitera la construcción metadieética, pues se introducen dos nuevos pies a la siguiente estructura narrativa: la visión de la gota que semeja la geografía del Golfo de México antes de la conquista española en voz del personaje en la diligencia a manera de testimonial ("He aquí lo que vi"), y una segunda voz, sujeto narratorio de la reciente estructura contenida en la gota ("Una voz infinitamente triste, como la voz del mar, sonaba en aquella isla perdida: "oye, me dijo"): El avistamiento gráfico de los dos puntos indica que la reciente presencia tomará a su cargo el relato dejando al primer narrador el papel de receptor.

La historia adquiere la condición de maravillosa en tanto los sucesos extraordinarios obtienen respuesta en la magia y la divinidad. Starei, doncella de la isla de Cuba, quien reunía en sí misma la belleza de diversos pueblos indígenas: "ojos negros y embriagadores como los de las aztecas, cutis dorado como el de las que se bañan en el Meschacebé" emerge del mar en una concha de carey, hija de la divinidad *Dimivancaracol*, asunto que tiene su correlato en el nacimiento de Venus, cuya virginidad se preserva por siempre en una concha. La dialéctica del cuento maravilloso legendario se hace patente, al ser Starei objeto de deseo amoroso de los pobladores, inalcanzable y expectante del hombre de lejanas tierras a quien corresponde su corazón y cuyo amor precisa el sacrificio de su propio ser. El propio mar entrega a sus pies al sacerdote español de quien queda prendada, pero este yace inerte y aquí se concreta la fase del pacto: Starei ofrece su doncelez a quien devuelva la vida al clérigo. Aparece el opositor al tiempo que adyuvante, siguiendo sus propios fines, una entidad de nombre Zekom o bien, fiebre amarilla. Recobrando la conciencia el de Castilla, rechaza a la niña quedando ésta irremediabilmente atada al demonio. El cierre de esta estructura

---

<sup>97</sup> Justo Sierra. *Op. Cit.*, p.97.

narrativa es la vuelta al plano donde encontramos al viajero en la diligencia mediante el sintagma:

Y la voz que resonaba triste y melancólica en la roca, continuó: "Éste es el centro del imperio de Starei, desde aquí irradia su eterna venganza contra los blancos. Murió el misionero, poco tiempo después, de una enfermedad extraña y su helado cadáver se puso horriblemente amarillo como si sobre él se reflejaran los ojos de oro impuro de Zekom. Desde entonces todos los años Starei lo llora sin consuelo, y sus lágrimas evaporadas por el calor del trópico se evaporan y envenenan la atmósfera del Golfo, y ¡ay de los hijos de las tierras frías!

Tal construcción ilustra la función colateral de la narrativa folclórica bajo un tratamiento literario, esto es: fungir como respuesta provisional a las interrogantes del ser humano. En el caso de la fiebre amarilla, antes que la religión cristiana y por supuesto que la ciencia, está el sustrato de la tradición indígena; aquello transmitido oralmente es escrito y estilizado destinado a una audiencia distinta a la de la propia comunidad al interior de la cual se gestó la historia. No existe ninguna duda al respecto, al volver a la vista del alma, ambos actantes convencidos de la explicación ven en Starei el motivo del deceso del extranjero.

La transición al modelo fantástico es propicia cuando existe una conciencia del fenómeno extraño, las respuestas tentativas han sido sentadas, ahora la duda humana se avoca a la vigencia de las mismas pues la construcción de lo entendido como real es puesta a prueba.

#### AMADO NERVO: "EL DONADOR DE ALMAS"

"El donador de almas" de Amado Nervo (1870-1919), colaborador de la *Revista Azul*, eje del modernismo mexicano, corriente en la cual el elemento fantástico es tema recurrente, de ello da cuenta "Tanathopia" y "El caso de la señorita

Amelia”, del nicaragüense precursor del movimiento, Rubén Darío, con quien Nervo compartiría una estancia en París, durante la cual se volvió asiduo lector de Baudelaire y Poe.

La abundante producción del mexicano en su mayoría lírica, explora temas tales como la ciencia ficción en “Sexto sentido” y el vampirismo en “La novia de Corinto”, texto coincidente por asunto, aunque no por forma y fuente, con el poema de Goethe. “El donador de Almas” publicado en 1892, aborda el problema del *fantasein* o la aparición como una perturbación que se concreta en mediante una dinámica de orden-ruptura-orden, siendo la trasgresión un sistema que logra sobreponerse a la lógica diegética vigente al inicio del relato, para experimentar a su vez una ruptura a manos del personaje central restituyendo la cotidianeidad primera.

La soledad de un hombre de ciencia que añora “poseer un alma” para amar y ser amado es marco propicio para la incidencia del fenómeno extraño: la recepción de un regalo que, a pesar de cumplir con su mayor deseo, no resulta lo esperado. Ello comporta un tópico cardinal en la literatura fantástica: la demanda acompañada de su cumplimiento bajo consecuencias funestas (vg. “La pata de mono” de William Wymark Jacobs). Los sucesos acaecen en la ciudad de México, lugar donde reside el doctor Rafael, personaje principal, cuyo amigo, Andrés Esteves, poeta con el raro don de convocar a las almas y someterlas a sus designios, le otorga el inmaterial presente aludido en la diégesis con doble onomástico, Alda cuando acude al llamado de su dueño y Sor Teresa cuerpo continente del alma-don, quien habita en un convento lejano.

El texto no se aleja de la fórmula cuentística propuesta por Poe respecto a la unidad de acción, se halla fragmentado por “un dispositivo gráfico” (R. Barthes) que comprende títulos para cada episodio; cada una de estas lexías tiene una doble función: déictica y enunciativa, pues nombra a las secuencias centrales

de los apartados, posibilitando a los lectores un anticipo del contenido, así en la primera: *Diario del Doctor*, encontramos una etiqueta remitente a un código cultural, la profesión del actante, la cual lo hace el personaje idóneo para la intervención del fenómeno fantástico; se trata de un hombre conocedor de la naturaleza, mejor aún, de la naturaleza humana a partir de una ideología causalista. Como médico, es lector de síntomas y estos, comportan un sistema a descifrar a fin de lograr la restitución del equilibrio físico o bien, de devolver la salud.

De igual manera, la mención de un código proairético elidido (el producto por la acción o, el diario por el escribir) tiene importancia en tanto la epístola es representación anafórica del espacio en el cual se llevarán a cabo las acciones, debido a que resalta la introspección como una cualidad del individuo cuya naturaleza es tan inaprensible fuera del sujeto mismo, que la única manera de tener acceso a ella es mediante el signo. El análisis internalizado, visto como un ejercicio repetitivo, un hábito, señala una virtud del fantástico puro: no tratamos con un universo distinto, lejano al nuestro como podría ser en uno de los temas de la ciencia ficción (la lucha entre mundos distantes) más bien nos enfrentamos a una perturbación concreta al interior del orden imperante, a partir de elementos que no resultarían desconocidos a la luz de la costumbre y que se nos imponen como una rebelión en el momento preciso en el cual se obra un cambio, la lógica construida como sustento de la diégesis es rota:

Las almas son dirigidas por la voluntad de su continente somático.

Las cosas dirigidas por la voluntad del continente somático son de su propiedad.

Se deduce que las almas son propiedad del cuerpo, ello constituye un silogismo de un positivismo inverso a toda espiritualidad, necesario para acentuar el contrapunto fantástico. Tal argumento comporta el punto de partida o la

primera fase de la narración, mostrando la mentalidad del personaje central, receptor, contrapuesta a la del poeta donante: “—Me parece que hablo con claridad, Rafael. —Un alma es una entidad espiritual, substantiva, indivisa, consciente e inmortal (...) —O la resultante de las fuerzas que actúan en nuestro organismo como tú quieras.” Pero existe un caso en el cual un alma es obsequiada, por lo que la conclusión original se retrae y se piensa en la excepción, la posibilidad de tener un alma sin contenerla; por consecuencia, no es una situación necesaria que todas las almas sean propiedad del cuerpo continente, en tal excepción radica la fantasía: “No, dijo Andrés con vehemencia, ¡eso es mentira! Un alma es un espíritu que informa un cuerpo, del cual no depende sino para las funciones vitales”.

No resulta gratuita la oposición entre los actantes, ambos lectores de signos en distintos niveles, por un lado el médico quien precisa el referente y cuya comunicación debe a la univocidad su eficacia, mientras que el poeta, punto coincidente con las afirmaciones de Charles Nodier, se propone como puente entre el mundo espiritual y la cotidianeidad, pues en el manejo de los procedimientos que permiten el tránsito de un sistema a otro radica su arte. Como una suerte de transmigración se plantea la lectura y construcción de signos que excediendo el sentido ordinario por convencional, siempre son lo dicho y algo más.

Acierta Nervo en disponer al fenómeno fantástico como la excepción a las reglas vigentes, instrumentando el asedio del yo a partir de la isotopía espacial dominante que señala una cerradura. Ésta es aludida con antelación, desde la secuencia inicial, oponiéndose el continente /en/ el gabinete, ya no sólo como “intimidad del espacio cerrado”, sino como estaticidad frente al resto de la calle e incluso del país, introducido el toponímico por la preposición /hacia/. Transcurren los acontecimientos externos con normalidad indiferentes a las

reflexiones del médico. El silencio imperante en aquella oficina se presume contracultural mediante el sema de la paz religiosa (“un silencio de ciudad luterana”) en tanto elemento que conlleva a la tradición y el orden, la primera respuesta a la interrogante por lo desconocido es la divinidad (Nodier *dixit*); aquí la referencia explícita es a la reforma protestante y ello es directamente opuesto a lo caótico y mundano de los rumores en una calle citadina (“monofónico rodar de un coche, un eco de banda lejana, un motivo de *Carmen* ó de *Aida*”).<sup>98</sup> De igual manera la modernidad aparece a partir de los códigos culturales: el auto, el teatro y, por supuesto, las operas de Bizet (1875) y Verdi (1871), estrenos de la época en la cual se sitúa la acción.

Todo ello, expone al personaje central como un sujeto inmerso en la cotidianeidad, fase básica en la configuración de los relatos fantásticos, y lo exhibe como un individuo susceptible al padecimiento de la excepción, un sujeto incómodo. Apartado de la comunidad clama por el cambio en su vida compuesta de certezas, a ello apuntan los códigos culturales: “Yo sólo sé que no sé nada”, frase atribuida a Sócrates y que enfatiza la disposición hacia el saber, lo mismo en la mención de Newton. Ciencia y filosofía, ambas disciplinas que preconizan la investigación y el establecimiento de verdades provisionales, atendiendo a la naturaleza inquieta de los seres humanos; ejemplificado con la experiencia del doctor quien relata una dinámica de deseo-conquista motor conductor de su vida “desde siempre”, pasando por un caballo, una mujer hasta un viaje; la insatisfacción como condicionante de la naturaleza humana es finalmente lo que habrá de provocar la posterior transgresión.

El contenido iterativo que denuncia a la lengua como código modelante de los sistemas epistemológicos acota el fenómeno fantástico como un evento lingüístico; existirá una conciencia al interior del texto que elude a la realidad

---

<sup>98</sup> Ver Amado Nervo. “El donador de Almas” en *Otras vidas*. México, J Ballezá y C., Sucesores Editores, 1892, p. 141.



diegética de toda responsabilidad referencial; no es gratuito el constante asomo del narrador extradiegético, cuya posición se asume omnisciente al punto de afirmar conocimiento del propio autor de la historia y con ello hace constar que tratamos con una ficción<sup>99</sup>, que quien hace la donación sea un poeta, que se carezca de una descripción del alma en cuestión, ésta llega al médico a través de una misiva, con lo cual el espacio lingüístico presentado como habitual, la correspondencia íntima en el diario (como sentido denotado: el lenguaje ordinario) es trasgredido por el signo fantástico (el connotado: el doble sentido de la misiva metafísica) y mucho menos lo es la naturaleza de las conversaciones entre Alda, el alma don y su dueño, las cuales se suscriben al pensamiento discursivo: “Apenas hubo el doctor leído esta carta, cuando encerrándose a piedra cal en su consultorio, llamó a Alda. Un instante después sintió que Alda estaba a su lado. El diálogo que siguió fue del todo mental.”<sup>100</sup>

Ante ello, el personaje central observa una conducta transitoria de la duda hacia la aceptación de la maravilla de la empiria: “El doctor experimentó ese sobrecogimiento previo porque empezaba a creer en el conjuro [...] Sus deliquios, al principio raros, hiciéronse frecuentes y llegaron a ser comunes desde el día en que Esteves donó al doctor el alma de la joven”.<sup>101</sup> Tal condición se opone al real maravilloso al interior del convento en el cual habita Sor Teresa, cuerpo de Alda, pues los extensos episodios de ausencia son atribuidos al “extasis” divino, sin mayor cuestionamiento y el milagro es observado con deleite por el clero circundante y sus benefactores.

De tal manera, existirán dos momentos para la transgresión al interior de la diégesis: el fantástico marcado por la presencia del alma, lo cual genera una actitud dubitativa ante la manifestación de la excepción a las leyes naturales; y el

---

<sup>99</sup> Amado Nervo. *Op. Cit.*, p. 153.

<sup>100</sup> Amado Nervo. *Op. Cit.*, p. 156.

<sup>101</sup> Amado Nervo. *Op. Cit.*, p. 164.

maravilloso, toda vez que el actante central logra integrar el prodigio a su vida, sus conversaciones mentales con Alda, así como su auxilio en el diagnóstico de cualquier enfermedad se transforma en la nueva cotidianeidad, la cual es llevada al límite por otra ruptura, la falta al convenio previo a la maravilla, pues a pesar de la advertencia del donante retiene a Alda fuera de su cuerpo por más tiempo de lo estipulado provocando la muerte de Sor Teresa: el personaje central padece el rompimiento y posteriormente se convierte en agente del mismo.

En su nueva relación con el mundo, el sujeto experimenta la primera disociación por la cual es engendrado como trasgresor; el *fantasein* es aquí la emoción manifiesta como un volver a sentir la escisión; como la nostalgia en la *tensividad* percibida desde el inicio (fase precedente al prodigio) esto es: el estadio anterior en el cual se percibía a sí mismo como un sujeto inmerso en lo ordinario clamando por la ruptura. Tal construcción afecta a la estructura general del texto presentando un orden particular aludido en la construcción espacial, en la cual el exterior es siempre una referencia latente mas nunca explícita (Andrés que parte al extranjero, los logros del médico aludidos por diarios europeos, un convento lejano donde yace el cuerpo de Alda, la ciudad misma).

El comportamiento del *fantasein* como fenómeno de afección a los particulares, expresa metonimia “espacial” pues la alteración del orden en la diégesis, aunque total, sólo es determinada por la figura del médico y, en éste mismo, por la mente, ello deviene en una doble acepción del espacio: como intuición empírica fundada en sus limitaciones (la casa, el cuerpo) en la medida en la que se percibe, la cocina de doña Corpus, la celda de Alda, el consultorio silente del médico y, quizá, podríamos agregar la descripción física de los personajes en tanto el cuerpo se observa como un lugar a transgredir) y por otro lado, el espacio discursivo del cual se tiene certeza a partir de la enunciación misma.

La restitución del orden apunta hacia el proporcionar un cuerpo al alma errante, situación concreta de nuevo en el espacio subjetivo, pues Alda ocupará el hemisferio izquierdo del cerebro del doctor Rafael creando un individuo andrógino. La hipnosis se muestra como secuencia elidida presentada durante el saldo del daño, al tratar Andrés de otorgar a Alda el cuerpo de Doña Corpus, ama de llaves de Rafael, acción llevada a cabo sin éxito, generando la pérdida del alma y la vuelta a la soledad en el cerebro del médico, lo que resulta concluyente en el epígrafe kabbalístico: “cuidado, jugando al fantasma se vuelve uno fantasma”.

De ello se sigue que la naturaleza del ser humano es condición propicia para el *fantasein*: reacio a la novedad mas siempre dispuesto al cambio, la insatisfacción persistente le hace sujeto en apertura, la famosa *aletheia*, como quitar el velo y redescubrir el brillo único de las cosas, es su estado normal por más que la cotidianidad, paradójicamente fruto de su acción, se empeñe en “cubrir de polvo” las excepciones.

#### CIRO B. CEBALLOS: “HOMO DUPLEX”

El “Homo duplex” de Ciro B. Ceballos (1873-1938) se ubica en similar predisposición existencial; al igual que Nervo, Ceballos es uno de los principales propulsores del Modernismo en México, el texto publicado apenas cinco años después del “El donador de almas” aborda el problema del *fantasein* como invasor y corruptor del sujeto, se introduce el tema de la posesión aludido mediante un cambio de papeles a partir de “la representación de un estado anímico o de la propia subjetividad del personaje en el momento de un estado transitorio hacia el ser o el existir objetivos, mas no acaba de darnos la certeza que nos permita

decidir entre un ámbito y otro,<sup>102</sup> nuevamente la ambigüedad concurre en el intérprete.

Un sacerdote escucha la confesión del proyecto de un homicidio, el criminal ha planeado rigurosamente la muerte del benefactor del pueblo. Sin recibir la absolución se marcha dejando al párroco inquieto ante lo dicho. La diégesis dará un giro convirtiendo al vicario en asesino. Una voz narrativa en tercera persona, expectante, da seguimiento a lo que se plantea como una patología de lo fantástico. La atmósfera del texto se construye en torno al sema de la enfermedad; al inicio la fórmula temporal nos hace partícipes de un momento febril mediante los adjetivos: calenturiento, tropical y tifoso, estado encaminado a la crisis o bien a la agonía explícita en el sintagma adverbial “día tropical” aunado a los verbos: sudaba y ardía. “Ardían todos los matices del iris en una augusta bacanal”, alude a un estado alterado de conciencia en el cual reina el exceso, mediante el código cultural de las festividades en honor al dios romano; tal sintagma comporta el primer indicio de la posesión como la carencia del dominio de sí, donde un agente invasor altera el equilibrio del espacio subjetivo: el cuerpo. Las bacanales como antecedente del carnaval, si bien se hermanan por el desenfreno y el gozo son también la dinámica del mundo al revés, un síntoma del trastorno del orden imperante. En tal contexto se hace explícita la disposición del párroco ante los sucesos extraños, la incomodidad del individuo por la cotidiana faena es manifiesta haciendo del *pathos* la etapa previa a la aparición.

Por otro lado, existe una clara determinación hacia la ficción en el actante central quien parece encontrar placer en ella (lo único que le anima es la expectación por la lectura de un libro nuevo antes de ir a dormir); la confesión, acto catártico en donde el escucha es partícipe de la experiencia del otro y emite

---

<sup>102</sup> Frida Varinia. *Op. Cit.*, p. 105.

un juicio al respecto, es equiparable a la lectura de un texto, de ello da cuenta el campo semántico referido por el narrador al mencionarla (relato, trama, drama, escena). La confesión que escuchaba ahora difería de las acostumbradas, no sólo por la naturaleza temática sino por tratarse de una obra abierta, un acto aún no consumado; tal avidez de novedad, lo hace un sujeto especialmente propenso a padecer lo extraño: “El relato trastornó con intempestiva brusquedad el ánimo tranquilo del sacerdote, lo agitó, no de otra suerte que un chorro de pedruscos rebota el manantial sereno de aguas vivas... El confesor llegó a sus aposentos profundamente emocionado.”<sup>103</sup>

La agitación provocada por el conocimiento adquirido deviene en la crisis anunciada por el estado febril atmosférico, el sacerdote, hasta entonces receptor del texto da el paso hacia la ficción. Ello esboza dos tópicos recurrentes en la literatura fantástica: la locura vista como trastorno que elide las fronteras entre ordenes distintos, provocando una pugna al interior del sujeto lo cual deviene caótico y concluye en la exclusión de uno de los órdenes, generalmente aquél del todo opuesto a la convención, y, la posesión o bien la pérdida del yo, la aparición en su más pura esencia ocupando de lleno el espacio subjetivo, un nuevo orden impuesto y operante en un ámbito ya conocido (abordado mayormente por la variedad del horror).

En cierta manera es esbozado en “El donador de almas” cuando Alda ocupa la mitad del cerebro del médico, pero hasta entonces los ordenes coexisten; en la súbita patología ambivalente del vicario radica la pertinencia del relato de Ceballos: “en su cerebro zumbaban las conjeturas como enjambre de mariposas negras, el conflicto en que se hallaba aturdía su juicio por lo común discreto y sano, retorciendo en complicadísimas espirales las circunvoluciones de

---

<sup>103</sup> Ciro B. Ceballos “El hombre duplex” en Varinia Frida. *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*. México, Quadrivium editores, 1992, p. 102.

su pensamiento. Ante la inminencia del peligro [...] el miedo, un temor pavoroso lo entontecía apagando todas las lámparas de su mente.”<sup>104</sup>

A diferencia de los relatos anteriores, en “Homo duplex” no hay posibilidad de restituir el orden tras la aparición, si bien en el texto se traza una solución de carácter extraño, lo cierto es que aunque permitida por el discurso, la lectura de la enfermedad como causa del daño no resulta concluyente, dejando Ceballos un final abierto en el cual el vicario fue ejecutor de un crimen cuyo autor intelectual, un sujeto salido de las fraguas de Vulcano.

#### GENARO FERNÁNDEZ MACGREGOR: “EN LA HORLA DE MISTERIO”

El más tardío de nuestra selección (en relación con el Modernismo), pero fundamental por ser el menos estudiado es Genaro Fernández MacGregor que en las *Novelas triviales* (publicadas en 1918 por la editorial Botas e Hijo) explora al menos tres de las subcategorías del relato fantástico: a) lo extraño, entendido como la presencia de un agente externo, que fisura no por ser reducto de lo imposible sino por suceder cuando no debiera; utilizando el elemento metafísico como vehículo para perpetrar la trasgresión y no como la ruptura misma. En “Más que la onda” propone la muerte bajo los efectos de la hipnosis, en franco diálogo con “El caso del señor Valdemar” de Edgar Allan Poe, presentando una construcción metaficticia en dos planos, cuando por correo recibe el narrador, en un tiempo presente, una carta que le califica como homicida: “Viejo amigo: es usted autor de un crimen. Usted lo concibió y yo lo ejecuté. Comparta, pues, conmigo la conciencia de la culpabilidad,”<sup>105</sup> de igual manera recuerda a *Niebla* de Unamuno, pues insertas en el discurso de la misiva son expuestos algunos juicios

<sup>104</sup> Ciro B Ceballos. *Op. Cit.*, p. 102.

<sup>105</sup> Genaro Fernández MacGregor. “Más que la onda” en *Novelas triviales*. México, Botas e hijo, 1919, p.7.

en torno al arte literario en boca de un personaje de ficción dirigidas al creador, quien lo es a su vez: "He guardado el secreto por veinte años, pero sabiendo que un autor necesita de hechos reales en que basar sus fantasías, me he propuesto contribuir con la historia de mi delito (que va adjunta al documento) a la producción literaria de usted."<sup>106</sup> Una muerte por ahogamiento en el mar premeditada por el acto hipnótico es el centro de esta narración; b) el realismo maravilloso con tintes paródicos en "Un mulus ex machina" donde la tradición oral, en su realización de leyenda, da sustento a la narración. La historia de un fraile incómodo al Santo Oficio por su cercanía a los indios tamemes, su muerte y la extraña manera en la cual ingresa al paraíso gracias a la intervención del azar y un animal; y c) el horror sobrenatural como vertiente que explora el temor experimentado ante el asolo de un orden metafísico, "En la orla del misterio", un grupo de amigos se reúne relatando cada cual un caso inexplicable aterrando a los escuchas, la narración se centra en la participación de el Doctor X, quien en el onomástico lleva ya el enigma. La fórmula inicial del cuento enunciada por una voz en tercera persona constituye una propuesta por adelantado a los sucesos a relatar consistente con los postulados de Nodier:

"... hay misterios que confunden al alma con sus manchas sombrías. Sea que nuestra imaginación revista con fantasmagorías terribles y medrosas lo que no es sino nuestra ignorancia, sea que realmente exista un mundo de causas que trascienden al conocimiento (mundo espiritual de lo que fue y lo que será), lo cierto es que los seres humanos se ven, á veces, llevados bruscamente á regiones suprasensibles donde reina el pasmo"<sup>107</sup>

En el primer acercamiento a la construcción atmosférica (elemento central en el relato de horror) ésta se presenta cubierta de exotismo con la mención de los códigos culturales de oriente: "té cargado y cigarrillos egipcios", a la par que

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> Genaro Fernández MacGregor. "En la orla del misterio" en *Novelas triviales*. México, Botas e Hijo, 1919, p.57.

caracteriza a los interlocutores como miembros de un estrato social alto, al tener acceso a tales medios. Llegado el turno al médico, se genera un cambio en la voz narrativa hacia la primera persona con lo cual quedan sentadas las bases de la probabilidad en dos planos: la irrupción en la experiencia propia (vivencial), a la cual alude la narración de los eventos sobrenaturales acaecidos al Doctor X y el testimonio de la ruptura a través de la experiencia de los otros, valor introducido por el primer plano de ficción donde se encuentra la voz (virtual) que encierra la diégesis.

Nuevamente, se concreta la superposición del *fantasein* a la lógica vigente en la figura del médico, como un sujeto cuyo hacer se suscribe a la observación de la causalidad, por ende, individuo idóneo para perpetrar la subversión. Esa percepción de sí le confiere cierta predisposición a lo fantástico: "...aunque práctico con el bisturí por guía, en las más recónditas fibras de nuestro organismo, todo materia precedera, sentía y siento aún algo inmortal informado por la conciencia y rebelde a retornar al alma del universo. Raro en un médico, ¿verdad?"<sup>108</sup> El ambiente familiar descrito por el personaje lo acerca a la muerte como condición fisiológica, como fenómeno natural, lo mismo que el contexto enunciado, el cual constituye la configuración atmosférica opuesta a la del primer plano: la noche en el campo y la evidencia de incorporación de la tradición señalada por el sintagma adverbial "en otoño" y la referencia explícita a la fecha: "día en que se conmemora a los difuntos".

Al cargo de un grupo de diez individuos en estado agónico, se reclina junto al hogar y comienza la lectura de una novela, acto que no finaliza, pues queda dormido. Tanto la mención de la ficción como del sueño, sugiere la presencia del evento sobrenatural al interior de una construcción y por ende, la consiguiente exclusión de lo desconocido vía su reducción a ambas explicaciones.

---

<sup>108</sup> Genaro Fernández MacGregor. *Op. Cit.*, p. 59.



De súbito una presencia a la cual califica como indefinible (lo que recuerda las construcciones de Lovecraft, tales como “El murmurador de las sombras” y “El Horror de Dunwich”) toma uno a uno la vida de los moribundos, tal recurso resulta fundamental en la variedad calificada como de horror, pues toda presentación oblicua del *fantasein* deviene en el temor ante la precariedad de la defensa. Lo desconocido es dueño de un código con el cual no se tiene comunicación directa: un ruido media en la decodificación.

A diferencia del cuento fantástico puro, en el de horror impera la pugna; ningún orden se impone manteniéndose la *tensividad*. Con la aniquilación del sistema, muerta toda realidad al tiempo que toda creencia, el espacio en que se vive no puede producir terror: es el terror mismo, pero un terror al cual es preciso adaptarse pues se ha prolongado más allá de su tiempo, del instante. El *fantasein* como elemento clave del relato canónico es apenas un parpadeo en la diégesis, mientras que en el relato de horror se mantiene provocando tensión no así la vivencia fantástica en el relato de horror, donde la manifestación se concreta en un espacio que se llena de tiempo para luego desaparecer nuevamente y así hacer saber al lector que se trata de un sistema latente en su momento. En el fondo, el *fantasein* demuestra al interior de la diégesis que el ser humano ha construido un sistema de creencias que satisfacen, provisionalmente, las preguntas universales.

La coincidencia de las cuatro obras estriba en caracterizar al fantástico como fenómeno del lenguaje: la manifestación del Alma donada en una misiva; los diálogos mentales, ambos reveladores del espacio subjetivo, la confesión como acto catártico, que mediante la palabra nos lleva a revelar al otro (receptor) lo subyacente a nuestro ser y el rescate de la tradición oral en su reformulación literaria. O bien, la mezcla de elementos tradicionales con el acto de creación, de libre imaginación inventiva de los creadores, donde ya el argumento se recuesta

en el significante, otorgándole a la *poiesis* una autorreferencialidad de lenguaje formal: el “todo lo demás” de la polisemia connotativa

## EPÍLOGO

La semiosis literaria despunta de la esfera del hacer humano debido a su cualidad epistémica, pues conlleva en sí misma un conjunto de saberes de índoles diversas, científicos, geográficos, políticos y demás; es producto de un proceso extenso y complejo que alcanza todos los niveles de conocimiento, desde lo sensible hasta lo solamente inteligible, es síntesis de la experiencia humana en tres temáticas: virtual, vivida y vicaria (Raymundo Ramos). Si bien, en el fondo, lo que subyace como proceso de configuración de tal arte es una apuesta por el sentido, es decir, el desdoblamiento de los significados primeros, poniendo en suerte al centro del sistema lingüístico al signo. Dar cuenta de ello compete a la crítica, quien ha suscrito su oficio al artificio de crear un sistema a partir de otro que se inserta como segundo orden semiótico de la creación, para formar, finalmente, la tríada: lengua, literatura y crítica.

Visión de visiones es la crítica, ella funciona como reveladora de los significados del texto, el deshilado de una construcción signica, una hermenéutica permisible a las aristas del discurso, mas primero atiende sus saberes en la configuración de estatutos generales, que le permitan el examen fenoménico y fenomenográfico, como diría Reyes, de las obras y sus autores: la poética. Ella demanda las condiciones del discurso, expresiones de una propiedad abstracta denominada literatureidad (lo literario), la cual constituye, al mismo tiempo, la estructura de generalización abstracta y la singularidad del hecho literario, una diferencia específica en el mensaje verbal caracterizada por el proceso denominado connotación: el signo del mensaje y el centro de la comunicación, que se transforma en significante de un segundo mensaje. En el sistema se

produce una obstrucción de la referencia directa del discurso ordinario surgiendo otra dimensión de la relación con el mundo hasta ahora inédita.<sup>109</sup> Se desautomatiza el mundo, dice Skolovsky

Ahora bien, el problema fundamental que enfrenta la crítica como institución estriba en la configuración de sus paradigmas, es decir, los presupuestos a partir de los cuales delimita su objeto de estudio. Escisión fundamental son las maneras prosa y verso, la primera más cercana al discurso de la comunicación ordinaria, y la segunda que guarda su disposición al metro y al ritmo en el canon clásico y a la imagen en el moderno; posteriormente, las tres funciones drama, centrado en la representación escénica, lírica, donde la enunciación generalmente se identifica con la expresión emotiva del yo personal, y novela, o, para nuestros fines, función narrativa (épica en la antigua nomenclatura) donde se da como posible la alternancia de la acción entre un narratario y los personajes.

Despunta de esta última categoría, la variedad denominada cuento, estructura breve por unitaria: un solo incidente, con un número limitado de personajes, intensidad y tensión, que se perfilan como procedimientos determinantes en su construcción. Según Todorov, éste constituye el medio idóneo para abordar el género fantástico, cuyo centro es el fantasma aparición y desaparición que vale lo mismo para el loco, el vampiro, el licántropo, el zombi o el ser reconstruido con retazos, o bien la tensión de los habitantes de una casa asolados por un tigre, o un ser innominado; la "luminosidad" a la que refiere etimológicamente el fantasma, arroja luz en los espacios oscuros por ignorados; es signo insurgente, pues la trasgresión comporta lo sedicioso de un sistema que no termina de imponerse al régimen de la lógica vigente construida al interior del texto, legando la duda a quienes participan de su presencia.

---

<sup>109</sup> Ver Mario A. Presas. *La verdad de la ficción*. Buenos Aires. Almagesto, 1997, p. 143.

Las subdivisiones del género fantástico son esencialmente tres: 1. maravilloso, en el que se tiene certeza de la magia y los elementos sobrenaturales no provocan una reacción en particular en los personajes. La maravilla no está en la actitud hacia los acontecimientos relatados, sino en la naturaleza misma del hecho. 2. Lo extraño, donde los sucesos planteados en un principio como sobrenaturales poseen una explicación racional y lo inusual es la regla, en una especie de azar cotidiano como eterno retorno de una lógica excepcional. 3. El horror, en el que la presencia de un orden ajeno al imperante en la diégesis deviene en un intenso terror por desconocimiento, en esta clase de relatos se privilegia la construcción de la atmósfera. No se nos escapa que esta categoría, está perneada por la subjetividad de los efectos en la semiótica de la recepción, pero la constelación de indicios es un efecto retórico de las estrategias discursivas, cuya objetividad se vuelve palpable en la analítica del texto, cerrando la brecha de toda hermenéutica manejada como “la loca de la casa” (la imaginación sin referencias ni autorizaciones).

Aunque son vastos los estudios en torno a la literatura fantástica, en México la crítica apenas comienza a interesarse en ello, de manera sistemática, si bien el *boom* de los años cuarenta ha sido tratado exhaustivamente la revisión de los antecedentes y el intento por recabar las primeras manifestaciones del género en la producción nacional, es tarea por hacerse y más aún, la formulación de una poética obtenida no sólo del quehacer teórico, sino inducida de una clínica de nuestra propia experiencia de escritura nacional.

El fenómeno requiere ser abordado por todas las herramientas teóricas disponibles, por lo cual no podemos pasar por alto el surgimiento de métodos especializados como los de Michael Lord o valiosas aproximaciones como la de Sigmund Freud, en el campo de la interpretación psicoanalítica; mas la exigencia que determinó la disposición de nuestro trabajo, radica en que para la

configuración de un género, o categoría, es menester retrotraerse al texto y ya en él, atender a las condiciones generales para lo cual no sólo es preciso conceptualizar el proceso sino contar con instrumentos sólidos y básicos como la analítica estructural y el semánsis. No se trata tanto de la derrota del subjetivismo en el arte de percibir lo narrado, como de instaurar el asidero teórico de lo general como quería Platón en el *Hippias Mayor*, “para todos y para siempre” y de formular una poética sobre la observación de la *poiesis*, como intentó el Estagirita.

Las investigaciones respecto al cuento fantástico en México, no son un tema agotado; las muestras sin duda, no son suficientes, pero constituyen propuestas meditadas respecto a la poética de lo fantástico: el *fantasein* como fenómeno perceptivo al interior de la diégesis, cuando la vacilación es un elemento textual; la ambigüedad es legada en un final abierto, en el código de cierre, cuando cabe la reflexión del protagonista respecto al suceso y se asume inmerso en una realidad cuestionable; lo sobrenatural ocurre fuera del personaje de papel, que lleva la impronta de otros mundos; cuando el protagonista es, a un tiempo, emisor y destinatario del acontecimiento fantástico, donde el *fantasein* no tiene existencia propia fuera del receptor intradieгético; cuando el ser humano es vehículo para la perturbación y el daño persiste a pesar de él y, finalmente, como *morbo sacer* de la estrategia discursiva cuando funge como respuesta tentativa al planteamiento de la realidad construida sobre la *mathesis* de la irrealidad.

Por el momento, el principal propósito de nuestro trabajo es contribuir a la construcción de una poética de lo fantástico, que sirva de plataforma para la confección de una posterior antología del género desde el momento en que aparece el fantasma de la escritura y el texto se convierte en el lugar de las apariciones.

## REGISTRO DE FUENTES

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos, 1983. (Biblioteca Románica Hispánica, 324).

Anónimo. "El gallo y el sultán" en *Mi libro encantado: las hadas*. México, Cumbre, 1983, p21.

Aristófanes. *Las once comedias*. Trad. Angel María Garibay. México, Porrúa, 2000. (Sepan cuantos, 67).

Bajtín, Mijail. *La poética de Dostoyevski*. Trad. Tatiana Bubnova. México, FCE, 1986.

Barthes, Roland. "El análisis estructural del relato: a propósito de Hechos, 10-11" en *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona, Paidós, 1990. (Comunicación, 40).

-----, *El placer del texto, seguido de la Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del College de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*. Trad. Oscar Terán. México, Siglo XXI, 1982.

Barthes, Roland. "De la obra al texto" en *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1990.

-----, *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI, 1980.

Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona, Anagrama, 1976.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2003.

Bessière, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris, Larousse-Universitè, 1974. (Collection Tèmes et textes)

- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- Camps Pernau, Susana. *La literatura fantástica y la fantasía*. Madrid, Mondadori, 1989.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- ."De lo real maravilloso americano" en *Tientos y Diferencias*. México, UNAM, 1964.
- Ceballos, Ciro B. "Homo duplex" en *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*. México, Quadrivium editores, 1992.
- Cortázar, Julio. "El sentimiento de lo fantástico" en *La vuelta al día en ochenta mundos*. TI. México, Siglo XXI, 1967.
- ."Carta a una señorita en París" en *Bestiario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzálo García. Barcelona, Crítica, 2000. (Biblioteca de bolsillo, 54).
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1996. (Argumentos, 174).
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona, Ariel, 1979.
- Erdal Jordan, Meryl. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid, Iberoamericana, 1998.
- Estrada Herrero, David. *Estética*. Barcelona, Herder, 1998.
- Farinia, María Jesús y Dolores Troncoso. *Sobre literatura fantástica: homenaxe ó profesor Antonio Risco*. Vigo, Universidad de Vigo, 2001.
- Foix Molina, Juan Antonio. "La fiera emergente" en *Los hombres lobo*. Madrid, Siruela, 2002.
- Fernández MacGregor, Genaro. *Novelas triviales*. México, Botas e hijo, 1919.



- Freud, Sigmund. "Lo siniestro" en *Obras completas*, t. III. Trad. Luis López-Ballesteros. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- Gennette, Gerard. "Fronteras del relato" en *Análisis estructural del relato*. Trad. Ana Nicole Vaisse del Dossier. México, Ediciones Coyoacán, 2004, (Diálogo abierto/literatura, 56).
- Greimas, Algirdas Julien. *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1982. (Comunicación, 7).
- Gullón, Ricardo. *Una poética para Antonio Machado*. Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte" en *Arte y Poesía*. Trad. Samuel Ramos. México, FCE, 1997. (Breviarios 229).
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Castilla, Cuenca, 2000.
- Horacio. *Arte poética. Epístola a los Pisones*. Versión poética del latín al español de Raymundo Ramos. México, Quadrivium, 2006.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Trad. Jordi Llovet. Barcelona, Lumen, 1974.
- Kristeva, Julia. "Semanálisis y producción de sentido" en *Ensayos de Semiótica poética*. Trad. Carmen de Fez. Barcelona, Planeta, 1976.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Trad. Fernando de Valenzuela. México, Vuelta, 1986.
- Lovecraft, Howard Philips. *El horror sobrenatural en la literatura*. Trad. Melitón Bustamante. México, Fontamara, 1997.
- Llopis, Rafael. "El cuento de terror y el instinto de la muerte" en *Literatura fantástica*. Madrid, Siruela, 1985.
- María Panero, Leopoldo. *Visión de la literatura de terror Anglo-Americana*. Madrid, FELMAR, 1977.
- Martín Taffarel, Teresa. *El tejido del cuento*. Barcelona, Octaedro, 2001.

- Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, UNAM/IIF, 1986, (Cuadernos del seminario de Poética, 8).
- Morales, Ana María, et. al. *Lo fantástico y sus fronteras: Coloquio internacional de literatura fantástica*. México, Universidad Autónoma de Puebla, 2003.
- Nervo, Amado. "El donador de Almas" en *Otras vidas*. México, J Ballezá y C., Sucesores Editores, 1892.
- Nodier, Charles. "De lo fantástico en la literatura" en *El cuento fantástico francés*. Trad. Rubén Falbo, Buenos Aires, NEED, 1997.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. México, UNAM/siglo XXI, 1998.
- , *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México, Siglo XXI, 2001.
- Platón. "Fedro" en *Diálogos*. T III. Trad. C. García Gual. Madrid, Gredos, 1986. (Biblioteca clásica Gredos, 93).
- , "Banquete" en *Diálogos*. T III. Trad. M. Martínez Hernández. Madrid, Gredos, 2004. (Biblioteca clásica Gredos, 93).
- , *Apología de Sócrates*. México, Porrúa, 1981.
- Poe, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Trad. Julio Cortázar. Madrid, Alianza, 1993.
- ,
- Prada Oropeza, Renato. *La autonomía literaria: función y sistema*. México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1989. (Principia).
- , "El estatuto semiótico del texto narrativo literario" en *La narratología hoy*. Ciudad de La Habana, Arte y cultura, 1989.
- Presas, Mario. *La verdad de la ficción*. Buenos Aires. Almagesto, 1997.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. México, Colofón.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. 1t. XXIa ed. Madrid, Real Academia Española, 1992.

- Ramos, Raymundo. *Roland Barthes o la alucinación crítica* (libro en preparación)
- Reyes, Alfonso. "Apolo o de la literatura" en *Obras completas: La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*, México, FCE. (Letras mexicanas) 1983.
- Rosenblat, María Luisa. *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas, Monte-Ávila, 1990.
- Schopenhauer, Arthur. *Pensamiento, palabras y música*. Trad. Dioniso Garzón. Madrid, Edad, 1998.
- Shklovski, Victor. "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. México, Siglo XXI, 1970.
- Sierra, Justo. "La fiebre amarilla" en *Cuentos románticos*. México, Factoría Ediciones, 1999.
- Todorov, Tzvetan *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Trad. Ricardo Pochtar. Buenos Aires, Losada, 1975. (Biblioteca clásica y contemporánea, 419)
- *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México, Ediciones Coyoacán, 1994. (Diálogo abierto/literatura, 16)
- Todorov Tzvetan y Oswald Ducrot. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. México, Siglo XXI, 1974.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona, Tusquets, 1999.
- Varinia Frida. *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*. México, Quadrivium editores, 1992.