



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**UMBRALES FANTÁSTICOS**

Análisis semiótico de cinco relatos fantásticos de la segunda  
mitad del siglo XIX en Hispanoamérica

T e s i s

que para optar por el grado de  
Maestro en Letras Latinoamericanas

P r e s e n t a

Lic. Julio Ortega Jiménez

Asesor: Dr. José Ricardo Chaves  
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

México, D. F., junio de 2015



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.

A Julissa Hernández

A Rivká Ortega

Este trabajo fue posible gracias a la ayuda, guía y tolerancia de José Ricardo Chaves, cuyas observaciones y comentarios esclarecieron más de una vez el camino de esta investigación.

Agradezco a Miguel Ángel Ortega su valiosa ayuda, siempre oportuna y honesta.

*En los hijos de este siglo, la fe en lo sobrenatural es torre  
sin cimiento; el menor soplo de aire la echa por tierra.*

Emilia Pardo Bazán, “El Talisman”.

*Entre estos estudiosos hay algunos que no terminan por  
decidirse entre estas formas extremas de estudiar  
el evanescente fenómeno de lo fantástico.*

José Ricardo Chaves, “Nervo fantas(má)tico”.

# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I. Una semiótica para el género fantástico.....</b>	<b>3</b>
1.1. La pertinencia semiótica como modelo de análisis.....	8
1.2. El texto fantástico como una función cultural.....	13
<b>Capítulo II. Un modelo semiótico para el relato fantástico.....</b>	<b>18</b>
2.1. El sistema sintáctico del relato fantástico.....	21
2.2. El sistema semántico del relato fantástico.....	22
2.3. El sistema pragmático del relato fantástico.....	26
2.4. El código fantástico.....	27
<b>Capítulo III. Tres categorías semióticas del relato fantástico.....</b>	<b>30</b>
3.1. Las funciones culturales lógicas y estéticas en el relato fantástico.....	32
3.2. El umbral fantástico.....	48
<b>Capítulo IV. El relato fantástico y el sistema cultural del siglo XIX en Hispanoamérica.....</b>	<b>55</b>
4.1. El <i>corpus</i> fantástico hispanoamericano en la segunda mitad del siglo XIX.....	62
4.2. Análisis semiótico de cinco relatos fantásticos hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XIX.....	67
4.2.1. «La estatua de bronce» de Juan Vicente Camacho.....	68
4.2.1.1. Contexto del relato.....	68
4.2.1.2. El sistema sintáctico. La ficción realista.....	69
4.2.1.3. El hecho anómalo.....	70
4.2.1.4. Los indicios.....	71
4.2.1.5. El sistema semántico. La intención desestabilizadora...	72
4.2.1.6. El umbral fantástico y las funciones culturales.....	75
4.2.1.7. El sistema pragmático. Cuestionamiento y apertura....	76
4.2.1.8. El código fantástico en «La estatua de bronce».....	77
4.2.2. «Coincidencias» de Juana Manuela Gorriti.....	77
4.2.2.1. Contexto del relato.....	77
4.2.2.2. El sistema sintáctico. La ficción realista.....	78
4.2.2.3. Los hechos anómalos.....	80
4.2.2.4. Los indicios.....	85
4.2.2.5. El sistema semántico. La intención desestabilizadora...	86
4.2.2.6. El umbral fantástico.....	87
4.2.2.7. El sistema pragmático. Cuestionamiento y apertura....	88
4.2.2.8. El código fantástico en «Coincidencias».....	89

4.2.3. «Lanchitas» de José María Roa Bárcena.....	90
4.2.3.1. Contexto del relato.....	90
4.2.3.2. El sistema sintáctico. La ficción realista.....	91
4.2.3.3. El hecho anómalo.....	92
4.2.3.4. Los indicios que preparan el efecto lo fantástico.....	93
4.2.3.5. El sistema semántico. La intención desestabilizadora..	94
4.2.3.6. El umbral fantástico y las funciones culturales.....	96
4.2.3.7. La onomástica y su carga cultural.....	98
4.2.3.8. El sistema pragmático. Cuestionamiento y apertura....	100
4.2.3.9. El código fantástico en «Lanchitas».....	101
4.2.4. «La Poza de la Sirena» de Manuel Argüello Mora.....	102
4.2.4.1. Contexto del relato.....	102
4.2.4.2. El sistema sintáctico. La ficción realista.....	103
4.2.4.3. El hecho anómalo.....	105
4.2.4.4. Los indicios.....	107
4.2.4.5. El sistema semántico. La intención desestabilizadora..	108
4.2.4.6. El umbral fantástico y las funciones culturales.....	110
4.2.4.7. El sistema pragmático. Cuestionamiento y apertura....	112
4.2.4.8. El código fantástico de «La Poza de la Sirena».....	113
4.2.5. «La Granja Blanca» de Clemente Palma.....	114
4.2.5.1. Contexto del relato.....	114
4.2.5.2. El sistema sintáctico. La ficción realista.....	115
4.2.5.3. El hecho anómalo.....	116
4.2.5.4. Los indicios.....	117
4.2.5.5. El sistema semántico. La intención desestabilizadora..	119
4.2.5.6. El umbral fantástico y las funciones culturales.....	121
4.2.5.7. El sistema pragmático. Cuestionamiento y apertura....	122
4.2.5.8. El código fantástico de «La Granja Blanca».....	123
4.3. Codificación y descodificación cultural del relato fantástico hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XIX.....	124
<b>Conclusiones</b> .....	129
<b>Bibliografía</b> .....	132

# INTRODUCCIÓN

El tema de esta tesis es la narrativa fantástica hispanoamericana del siglo XIX; la herramienta de aproximación, la semiótica. Dado que para vislumbrar el comportamiento comunicativo de un género no es necesario conocer todos y cada uno de los relatos que lo conforman, sino distinguir ciertas leyes de significancia que lo gobiernan, hemos elegido, para su estudio, —en una suerte de sinécdoque— cinco textos publicados en América durante la segunda mitad del XIX: «La estatua de bronce» (1854), del venezolano Juan Vicente Camacho; «Coincidencias» (1867), de la argentina Juana Manuela Gorriti; «Lanchitas» (1878), del mexicano José María Roa Bárcena; «La Poza de la Sirena» (1888), del costarricense Manuel Argüello Mora y «La Granja Blanca» (1900), del peruano Clemente Palma. Los relatos materializan un espacio temporal y una geografía que se quieren incluyentes: norte, centro y sur de América. De esta manera, se intenta abarcar un horizonte general de la producción fantástica en esta época y región.

Este trabajo pretende plantear un modelo de análisis que permita discutir la relación entre el proceso de comunicación fantástica y el sistema de significación subyacente en dicho proceso. Los relatos elegidos son una muestra de los elementos —todos y cada uno de los textos que acusan una relación estructural y semántica— que conforman el sistema de significación que subyace en el proceso de comunicación del género fantástico. En otras palabras, si la cultura es el escenario en que actúan todos los procesos de comunicación que coexisten gracias a la capacidad humana de producir e interpretar significados compartidos, entonces el propósito de esta investigación radica, reiteramos, en plantear un modelo que coloque lo fantástico en el centro de la cultura, para clarificar las relaciones que, como género, esta narrativa entabla con los hombres y su experiencia cultural.

Quieren algunos críticos que lo fantástico tenga sus cimientos en las concepciones opuestas o desconocidas de lo considerado como



“realidad”. Oscar Hahn y Lola López Martín, por ejemplo, plantean en los estudios de sus respectivas antologías que lo prodigioso (mas no lo fantástico) tuvo su origen en Hispanoamérica durante la Conquista, debido al desconocimiento de la sociedad y de la tierra ocupada por los españoles. Desde esta perspectiva, lo sobrenatural, o prodigioso, es aquello que no puede ser nombrado con los elementos semióticos de una cultura específica. Luego entonces, la semiótica presupone un campo de indagación pertinente para nuestro propósito, ya que favorece el acercamiento a la dimensión comunicativa del texto literario. Será esta disciplina quien rinda cuentas de tres elementos del género: (i) su arquitectura, (ii) sus contenidos culturales y (iii) las posibles respuestas del destinatario. Estos niveles, simultáneos en la comunicación, conforman el código fantástico; tal es el modelo semiótico que se propone aquí para reflexionar sobre el género que nos ocupa.

El título de la tesis, *Umbrales fantásticos*, tiene un doble propósito: hace referencia a (i) un espacio de significación que se encuentra entre los límites de dos categorías que connotan modos diferentes de interpretar y organizar los saberes humanos: el pensar y el sentir; aunque también, al valor mínimo de magnitud que debe tener el código fantástico para producir un efecto determinado; y (ii) al periodo histórico, la segunda mitad del XIX, en el que eclosiona un corpus de cuentos que marca el inicio del código de significación fantástica en Hispanoamérica.

## CAPÍTULO I

# UNA SEMIÓTICA<sup>1</sup> PARA EL GÉNERO FANTÁSTICO

El objeto de este trabajo es plantear un modelo de análisis que permita discutir la relación entre (i) el proceso de comunicación literario y (ii) el sistema de significación subyacente en dicho proceso. El sistema de significación de interés (el relato fantástico hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XIX) presupone —desde el punto de vista de esta investigación— el fundamento que sostiene, sobre la base estructural y semántica del sistema, el proceso de comunicación literaria (en el que intervienen el mensaje, el autor y el lector) del género de codificación fantástica.

Más que una dilatada revisión de las diversas posturas teóricas sobre el tema, este texto aspira a la reflexión en torno al relato fantástico hispanoamericano del XIX como un fenómeno cultural que, mediante una particular arquitectura (sistema de significación), contribuyó a la construcción de nuevas posibilidades literarias (procesos comunicativos) de lo fantástico.

Bioy Casares, quien firmó el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*, al manifestar que “las ficciones fantásticas son anteriores a las letras [y] como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX”<sup>2</sup>, planteaba ya el problema —latente aún hoy en día— que apunta a formas divergentes de acercamiento a lo fantástico: una que lo entiende como una categoría estética, sin límites históricos; y otra que lo considera un género literario definido, que enmarca textos y autores del siglo XIX. Por razones metodológicas, se ha resuelto aquí

---

<sup>1</sup> Se empleará el término “semiótica” como sinónimo de “semiología”, atendiendo a la decisión de la *International Association for Semiotic Studies*, tomada en 1969, de unificar así los términos de “semiología” (propuesto por la lingüística saussureana) y “semiótica” (propuesto por Peirce y Morris en el campo filosófico).

<sup>2</sup> Cfr. Adolfo Bioy Casares, prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, p. 7.

verlo como un género literario para así eludir el riesgo de igualar, tal y como lo advierte Rafael Olea Franco, “textos de muy diversa índole en un rubro, ‘lo fantástico’, generalizante y poco productivo desde el punto de vista epistemológico”<sup>3</sup>.

En algún momento se conjeturó que este género literario era el resultado de una evasión y, por lo tanto, se encontraba en deuda con el devenir histórico o social de un pueblo y sus problemas. Lo fantástico —hubo de pensarse— sólo ocurre en la imaginación y esto equivalía a decir que lo fantástico se encuentra fuera de la historia, del suceder “real” de una cultura y de sus relaciones con los distintos saberes que la conforman. Actualmente se entiende que esta actitud hubo de ser “más un reduccionismo crítico que una verdad palpable”<sup>4</sup>. Ya Víctor Bravo desarrolló la noción de que el texto fantástico es una forma de alteridad y, por lo tanto (ya sea enmascarándola o desvelándola), uno de los procesos ideológicos de la cultura<sup>5</sup>.

La semiótica permitirá discutir la construcción cultural<sup>6</sup> que es el género fantástico. El modelo que se proyecta sobre esta base teórica permite: (i) examinar la arquitectura que se espera de todo relato fantástico en tanto que sistema de significación, (ii) reflexionar sobre los rasgos culturales que determinan un proceso de comunicación fantástica que, según este modelo, posibilitan nuevas formas literarias de lo fantástico y (iii) tratar de entender las relaciones entre el proceso de comunicación y el sistema de significación en los relatos de nuestro *corpus*. Con esto no se pretende superar los estudios estructuralistas, tipológicos, gené-

---

<sup>3</sup> Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, Colegio de México, 2004, p. 24.

<sup>4</sup> Jorge Olvera Vázquez, *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González*, Tesis Doctoral, México, UNAM, 2011, p. 8.

<sup>5</sup> Cfr. Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985, p. 16.

<sup>6</sup> Desde la perspectiva semiótica, tal y como se entiende aquí, la cultura es el escenario en el que actúan todos y cada uno de los procesos de comunicación que existen gracias a la capacidad humana de producir significados compartidos o sistemas de significación susceptibles de ser descodificados por cada individuo que la conforma.

ricos o narratológicos, realizados hasta el momento<sup>7</sup>, sino plantear una forma de acercamiento que permita discutir la convergencia del texto fantástico con los contextos en que se genera y se recibe, en una suerte de comunicación estética. Con ello se intenta ofrecer cierta claridad sobre el fenómeno fantástico, enfatizando no sólo sus elementos estructurales sino también su dimensión comunicativa.

Partimos del presupuesto que motivó los estudios de semiótica cultural realizados por Yuri Lotman, quien, convencido de que toda obra literaria es “el resultado de un estrecha conexión entre aspectos formales y semánticos en el texto: no se da una oposición sintaxis-semántica, pues todos los elementos de un texto literario adquieren una considerable dimensión semántica”<sup>8</sup>, planteó la extensión semiótica del texto literario y su relación con la cultura.

El efecto fantástico —como el de toda comunicación literaria— surge en virtud no sólo de una estructura discursiva, sino también de una tradición cultural que permite al autor implícito edificar el texto y al lector implícito, interpretarlo. El autor y el lector forman parte del proceso comunicativo literario y son, por lo tanto, portadores de sentido. En el texto literario, cabe decir, todos sus componentes son elementos de sentido y cada lector, determinado por su contexto cultural, estará autorizado a ofrecer distintas exégesis, respaldadas, manifiestamente, por los mecanismos formales y semánticos dispuestos por el autor en dicho texto.

Puesto que se ha visto a la semiótica como una “ciencia interdisci-

---

<sup>7</sup> Consideramos que estas indagaciones, lejos de ser acercamientos teóricos inexactos, susceptibles de ser corregidos, han ofrecido una vasta comprensión sobre tres niveles del género fantástico: (i) como género o subgénero preocupado por el efecto que los temas sobrenaturales ejercían sobre el lector implícito (Vax, Callois, Todorov), (ii) como estructura, cuyos procedimientos, no los temas, hacían de lo fantástico un universo hacia el interior del texto (Barrenechea y Alazraky) y (iii) como un sistema discursivo (Antón Risco y Ana María Morales). Como puede verse en esta nota —muy mínima, si pensamos en la extensa teorización sobre el tema— el interés de la crítica es el texto mismo y sus relaciones internas. El propósito de nuestro acercamiento metodológico es incluir en el análisis al texto en sus relaciones con la cultura.

<sup>8</sup> David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 473.

plinaria que está en proceso de constitución”<sup>9</sup>, será considerada aquí un dominio de estudios aplicable a una diversidad de objetos, que van desde los sistemas de signos lingüísticos y no lingüísticos (los diferentes idiomas, las señales ferroviarias, viales o marítimas, los objetos simbólicos) hasta los más complejos sistemas de producción cultural (el arte, la sociedad, los mitos, las creencias, las filosofías, las religiones) y, en fin, las diferentes formas en que los seres humanos organizamos el universo. Esta postura permitirá delimitar un campo semiótico de la misma forma en que Umberto Eco lo hace en el *Tratado de semiótica general*: “extrayendo de una serie unificable de tendencias un modelo de investigación unificado”<sup>10</sup>, para eventualmente concluir que la semiótica se encarga de estudiar cualquier fenómeno cultural como un proceso de comunicación, pues “toda actividad humana (todo lo que el hombre hace) tiene un significado, y al concretar este convencimiento en el ámbito literario afirma que la obra literaria es una forma específica de creación de significado”<sup>11</sup>. Toda obra literaria, vista como un producto cultural, es consecuentemente, “un instrumento de comunicación y, por tanto, es portadora de una información que hay que saber interpretar”<sup>12</sup>.

Ahora, si todos los hechos de la cultura constituyen un posible objeto de investigación para el dominio semiótico, puede refutarse que muchos de esos objetos ya antes habían sido tratados por otras ciencias, naturales o humanas; sin embargo, es legítimo afirmar que también puede —a partir de un patrón de análisis particular— “ejercerse una observación semiótica de acuerdo a sus propias modalidades”<sup>13</sup> para inferir, afirmar o impugnar conclusiones sobre un tema. Desde esta perspectiva, un modelo de análisis semiótico puede desplegar su vigilancia donde quiera que intervenga un proceso comunicativo.

---

<sup>9</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000, p. 344.

<sup>10</sup> Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, México, Debolsillo, 2005, p. 23.

<sup>11</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 471.

<sup>12</sup> *Ibidem.*, p. 481.

<sup>13</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 30.

El modelo al que se refiere este capítulo se centrará en el fenómeno fantástico desde la perspectiva semiótica y tomará en cuenta tanto la estructura como el funcionamiento de los elementos del relato fantástico, pero también observará su proceso de comunicación, para así volcar fuera de sí mismas las diferentes obras de nuestro *corpus* y ponerlas en contacto con otros sistemas de significación, con la cultura en su devenir y en un momento concreto, lo cual vinculará al autor y al receptor.

En cuanto a las diferentes percepciones teóricas de la literatura fantástica<sup>14</sup> —a pesar de las divergencias que las particularizan— existen lugares de coincidencia que pueden constituir un punto de partida para la discusión de lo fantástico. Dos objeciones se plantean actualmente en el campo de los estudios sobre lo fantástico: (i) que no existe una teoría que unifique los criterios de investigación y (ii) que los listados temáticos resultan inoperantes para entender dicho fenómeno, porque se considera que la suma de temas tratados no explica un suceso intratextual y, por lo tanto, es necesario unificar los mecanismos narrativos que actúan en un relato para que éste tenga un carácter fantástico. Estos mecanismos, se dice, conforman, en virtud de su recurrencia en diversos *corpus*, un sistema literario.

Es indiscutible que las diferentes teorías que abordan esta parcela de la literatura difieren en ciertos lugares sustanciales; no obstante, también es innegable que concuerdan en otros tantos. Estas concordancias

---

<sup>14</sup> En las diversas propuestas teóricas (desde los primeros intentos de sistematización del relato fantástico realizados por Pierre-Georges Castex (1951), Louis Vax (1960) y Roger Callois (1965), incluyendo las delimitaciones genéricas y temáticas de Tzvetan Todorov (1970) e Irène Bessière (1974), pasando por los estudios estructuralistas de Ana María Barrenechea (1972) y Jaime Alazraki (1987), hasta las últimas investigaciones de Ana María Morales (2000), Antón Risco (1998) u Oscar Hahn (2006), entre otros) se encuentran muchas diferencias, porque cada una de ellas se aplica a diferentes *corpus* narrativos y a diferentes épocas de la literatura fantástica. Por esta razón resultan inoperantes para algunos relatos específicos. Por ejemplo, la teoría que se desarrolla en la *Introducción a la literatura fantástica* no puede ser aplicada —como el propio Todorov lo señala— a *La metamorfosis* de Kafka, pues fue concebida para la narrativa fantástica del siglo XIX europeo. Sin embargo, la revisión que se hará más adelante en este trabajo buscará en algunas propuestas teóricas los elementos en que todas ellas coinciden. Las coincidencias que se encuentren podrían conformar un código de comunicación fantástico.

son muy importantes porque a través de ellas se podría seguir la pista al sistema de significación fantástico y, por consecuencia, al proceso de comunicación en el que subyace. Si esto es posible se andará sobre un camino propicio para discutir algunos elementos del relato fantástico relacionados con la tradición cultural connotada en cada relato de nuestro *corpus*. Se trabajará, entonces, entretejiendo dos discursos: la semiótica y la teoría del relato fantástico. La teoría sobre lo fantástico ofrecerá los elementos para reflexionar sobre las funciones formales, estructurales y comunicativas en que se sostendrá nuestro modelo semiótico.

### 1.1. LA PERTINENCIA SEMIÓTICA COMO MODELO DE ANÁLISIS LITERARIO

Una de las convicciones que han puesto en marcha gran parte de los estudios semióticos es la noción de que toda actividad humana tiene un significado. Desde el origen de su concepción actual<sup>15</sup>, realizada, casi al mismo tiempo y sin conocerse, por Peirce y Saussure en 1916, la semiótica se proyectó sobre la posible existencia de una ciencia general de los signos. Ciertamente, ambos pensadores sólo plantearon la necesidad de esta disciplina, no su tratamiento o su cumplimiento, pero dejaron esbozado —sobre la certeza de que tenía derecho a existir— el proyecto de una ciencia semiótica. Saussure argumenta la legitimidad de esta disciplina de la siguiente forma:

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por tanto, comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de urbanidad, a las señales militares, etc. Sólo que es el más importante de los sistemas.

---

<sup>15</sup> Antes de Saussure y Peirce, John Locke, en la parte final del *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690), proponía una partición trimembre de las ciencias: físicas, prácticas y semióticas. Estas últimas se planteaban por la necesidad de estudiar los signos de forma general y los signos lingüísticos en particular porque, según Locke, son los más adecuados para comunicar las ideas entre los seres humanos.

Puede por tanto concebirse *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*; formaría una parte de la psicología general; la denominaremos semiología (del griego *semeïon*, 'signo'). Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen. Puesto que todavía no existe, no puede decirse lo que será; pero tiene derecho a la existencia, su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esa ciencia general, las leyes que descubra la semiología serán aplicables a la lingüística, y, de ese modo, ésta se hallará vinculada a un ámbito perfectamente definido en el conjunto de los hechos humanos<sup>16</sup>.

Queda así trazada una ciencia cuya inclinación tiende hacia los hechos humanos, determinados por la trascendencia de los signos en la vida social. El interés de Peirce, por otra parte, es distinto:

La lógica en su sentido general es, creo haberlo demostrado, solamente otra palabra que designa a la *semiótica*, una doctrina quasi necesaria o formal de los signos. Al describir a la doctrina como "quasi necesaria" o formal, tengo en cuenta que observamos los caracteres de tales signos como podemos, y a partir de dichas observaciones, por un proceso que no me niego a llamar Abstracción, somos inducidos a juicios eminentemente necesarios, relativos a lo que deben ser los caracteres de los signos utilizados por la inteligencia científica<sup>17</sup>.

Aunque Peirce destaca la función lógica del signo y Saussure, la función social, ambos vislumbran la pertinencia de una ciencia general de los signos. Esta ciencia tiene, por tanto, la obligación de hacer un inventario descriptivo de los procesos de comunicación y de los sistemas de significancia que pueblan todo el universo cultural humano.

Roland Barthes, sin embargo, es quien en 1964, expresó la necesidad

---

<sup>16</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Barcelona, Planeta, 1985, pp. 29-30.

<sup>17</sup> Cfr. Charles Sanders Peirce, *Escritos filosóficos*, p. 98.



de poner empíricamente en marcha a la semiótica como una teoría de todos los signos.

Como la semiología no ha sido aún edificada, es comprensible que no exista ningún manual acerca de este método de análisis; más aún: en razón de su carácter extensivo (puesto que será la ciencia de todos los sistemas de signos), la semiología no podrá ser tratada didácticamente hasta que esos sistemas hayan sido reconstituidos empíricamente<sup>18</sup>.

Por otra parte, Iuri Lotman ofrece una de las principales aportaciones a la semiótica específicamente literaria: declara que el objeto de su libro *La estructura del texto artístico* es la organización interna del texto y su funcionamiento social, partiendo del presupuesto de que “el arte es un medio particular de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar”<sup>19</sup>. Con esta postura se enfatiza que la obra de arte es un mensaje estético en el que intervienen la codificación y descodificación de un emisor y un receptor particulares.

Partiendo de las ideas expuestas por Lotman, Julia Kristeva propone, ya desde 1969, una nueva ciencia, el Semanálisis, que se plantea como una semiótica que intenta comprender cómo se produce el sentido de una determinada práctica signifiante: para analizar una obra literaria es preciso tomar en cuenta el feno-texto y el geno-texto: “con el concepto de feno-texto se alude a la superficie fenoménica, a la estructura aparente de un texto, mientras que el geno-texto remite a un nivel abstracto en el que tiene lugar la operación con que se genera el feno-texto, es decir, el lugar de la elaboración profunda de la obra”<sup>20</sup>.

Los aportes de Umberto Eco al estudio de la semiótica son también considerados importantes. En 1968, Eco publica una introducción a la semiótica con el título *La estructura ausente*. En este texto se lee: “la se-

---

<sup>18</sup> Roland Barthes, “Elementos de semiología”, en *Comunicaciones. La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 17.

<sup>19</sup> Iuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, p. 15.

<sup>20</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 481.

miótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación”<sup>21</sup>. Años más tarde, en el *Tratado de semiótica general* (1976), Eco reafirmará que “el ámbito de la semiótica es el ámbito de la cultura, realidad que surge de la suma de todos los textos, y, así, esta disciplina pasa a ser vista como una teoría del conocimiento del mundo”<sup>22</sup>.

Este breve esbozo demuestra que la semiótica opera desde el convencimiento general de que toda actividad realizada por el hombre tiene (o puede encontrarse) un significado. Por lo tanto, plantear ciertos modelos semióticos permite comprender los mecanismos que ponen en marcha los procesos de significación en distintas parcelas del saber humano, o mejor dicho, para cada una de las parcelas del universo cultural y de sus diferentes saberes, hay una semiótica.

Al concretar este convencimiento en el ámbito literario pueden enunciarse dos proposiciones; ambas fundamentan la hipótesis de este trabajo:

Primera. Desde la perspectiva semiótica, toda obra literaria, por encontrarse inmersa en los procesos culturales, es una forma específica de creación de significado.

Segunda. Debido a la primera, toda obra literaria es un modo de comunicación en el que intervienen: (i) los signos (único elemento de interés del Formalismo y el Estructuralismo), (ii) los sujetos que activan el proceso de comunicación y (iii) el contexto socio-histórico que determina el sentido de una obra.

Al intentar percibir de esta manera al relato fantástico encontramos que un estudio semiótico ofrecerá no sólo una explicación de su construcción interna, sino que ésta será vista como uno de los elementos que, al entrar en contacto con los sujetos de la comunicación y sus diferentes percepciones culturales, genera el efecto fantástico. Esto se debe a que lo fantástico es, como ya se dijo antes, el resultado de la conjunción entre sintaxis y semántica. Una obra literaria, fantástica o no, “no

---

<sup>21</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 64.

<sup>22</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 481.

presenta ningún elemento que sea sólo y exclusivamente formal; todos los elementos son elementos de significado”<sup>23</sup> y, por ende, procesos semióticos. Y puesto que la semiótica se ocupa de los signos y “signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en el que el signo la presente”<sup>24</sup>, el fenómeno fantástico, con respecto a su carácter no mimético —e incluso desde el reduccionismo de creer que es una travesura de la razón—, puede considerarse un signo que se debe interpretar.

El relato de índole fantástica es, según lo anterior, un fenómeno de comunicación y, por tanto, debe indagarse en el ámbito de la cultura como un acontecimiento semiótico, ya que no sólo la literatura sino también “la cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación”<sup>25</sup>. De esta forma, el relato fantástico —tal y como se considera en este trabajo— debe explicarse más allá de su estructura, de su sistema interno o de sus diferentes tipologías, y debe entenderse como un signo en su uso y en su función, formando parte de un proceso semiótico, es decir, un proceso que “inicia con la codificación por parte del emisor y termina con la decodificación por parte del receptor”<sup>26</sup>.

Esto se debe a que todo texto tiene la capacidad de producir significados compartidos y, consecuentemente, redes de significación que pueden interpretarse aunque el emisor y el receptor se encuentren distanciados por el tiempo y el espacio. El texto literario es el punto semiótico de encuentro entre un autor y un lector implícitos que, a partir de contextos socio-históricos diferentes, se comunican y dialogan en torno al mensaje literario. Toda obra es una suerte de comunicación, y el lector, cualquier lector, así lo asume y se acerca a ella intentando comprenderla, decodificarla, pues el “es el resultado de convertir un material

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*, p. 475.

<sup>24</sup> Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, México, Debolsillo, 2005, p. 22.

<sup>25</sup> *Ibidem.*, p. 45.

<sup>26</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 471.

extrasemiótico en material semiótico, es decir, en el texto se organiza el material para que este signifique y sirva para la comunicación”<sup>27</sup>.

Si, como las diversas aproximaciones teóricas lo afirman<sup>28</sup>, el relato fantástico se caracteriza por expresar un punto de encuentro, a veces hostil, entre dos territorios, entonces puede decirse que lo fantástico se construye bajo el umbral de la denotación y de la connotación, y descodificar el relato fantástico implica —dentro de un proceso semiótico— el reconocimiento de los códigos que permitirán una doble descodificación, incómoda y, sin embargo, simultánea: denotativa y connotativa.

De esta forma, una obra no sólo es la suma de sus mecanismos, sino también la interpretación que se hace de ellos. Por tanto, un análisis del texto fantástico, según es nuestro caso, debe tomar en cuenta tanto los aspectos estructurales —palabras, sintaxis, secuencias— como los aspectos sociales, que determinan ciertos significados aprobados por códigos culturales, y que, combinados, comunican el efecto fantástico. No quiere decir esto que el efecto dependa únicamente de lo que percibe el lector implícito, sino que sus significados se desprenden de una tradición cultural que, al enfrentarse al texto, interpreta como fantástica la arquitectura que lo conforma.

## 1.2. EL TEXTO FANTÁSTICO COMO UNA FUNCIÓN CULTURAL

La ficción es una de las formas que “la cultura humana ha imaginado para articular la relación del hombre con su medio, posiblemente ninguna haya tenido y tenga consecuencias tan trascendentales”<sup>29</sup>, pues afecta y motiva grandes espacios del saber humano (el arte, la ciencia, el juego).

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p. 476.

<sup>28</sup> La mayoría de las teorías de lo fantástico se concentran en los límites representados en el relato: Todorov usa las categorías “natural” / “sobrenatural” y ellas los llevan a “lo real” y a “lo fantástico”; Barrenechea, emplea los términos “normal” / “anormal”; Vax, “real” / “imaginario”; Castex, “racional” / “irracional”; Bessière, basada en Sartre usa los términos “tético” / “no tético”; Ana María Morales, “legal” / “ilegal”.

<sup>29</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 11.

Entendida aquí como un discurso representativo que evoca un universo de vivencias, reales o vicarias, y que es aceptado como verosímil gracias a unas convenciones de género y época, de acuerdo a “ciertas reglas culturales de la recepción que permiten al lector —según su experiencia del mundo— aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira”<sup>30</sup>, la ficción, por consecuencia, se encuentra en el centro de la discusión del relato fantástico.

Con lo anterior no se hace referencia al reduccionismo de que el relato fantástico se contraponen a la “realidad” por su carácter imaginativo; al principio de este capítulo se descartó esta postura. Más bien, demuestra la complejidad que plantea lo fantástico en tanto que, como ente ficcional, propicia todos y cada uno de los niveles citados anteriormente (el error, la mentira) que la ficción debería negar: el texto fantástico, muy por el contrario, propicia un concurso en que se conjugan la verosimilitud, la mentira y el error. De ahí el carácter ambiguo del hecho fantástico. El relato fantástico, como lo ha notado Víctor Bravo, no quiere alcanzar la semejanza con los referentes del mundo extratextual, sino su productividad “al poner en escena la ‘la máquina textual’, los mecanismos discursivos que hacen posible el hecho estético”<sup>31</sup> para contraponer a la “realidad del mundo” con la “realidad de la ficción”.

Sabemos, a partir de ciertos estudios semióticos, que los significados mienten, que las palabras son palabras y no corresponden a objetos reales, sino a entidades culturales. Umberto Eco precisa esta idea de la siguiente forma: “cuando se usa el lenguaje para mencionar estados del mundo, hay que suponer, por otra parte, que en un principio una expresión no designa un objeto, sino que transmite un contenido cultural”<sup>32</sup>. Eco llama a este fenómeno semiótico “función cultural” y con este sentido usaremos dicho concepto a partir de ahora.

---

<sup>30</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000, p. 208.

<sup>31</sup> Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985, p. 102.

<sup>32</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 102.

La cultura, en tanto que es generadora de significados compartidos por los individuos que la conforman, está configurada por funciones culturales que corresponden al contenido de las expresiones que las designan. El relato fantástico como fenómeno cultural aprovecha al máximo estas unidades de contenido y puede expresar lo imposible a través de sus mecanismos porque no hace referencia a objetos reales, sino a unidades culturales posibles en un marco de codificación estructurado sobre la base de la ficción.

De esta forma el relato fantástico puede construir mundos ficcionales en los que se entremezclen unidades culturales que señalen entidades existentes, “piedra”, “casa” y unidades culturales que designen entidades inexistentes, “vampiro”, “fauno”. La siguiente idea desarrollada por Umberto Eco explica mejor lo antes dicho:

Los códigos, por el hecho de estar aceptados por una sociedad, constituyen un mundo cultural que no es ni actual ni posible [...] su existencia es de orden cultural y constituye el modo como piensa y habla una sociedad y, mientras habla, determina el sentido de sus pensamientos a través de otros pensamientos y éstos a través de otras palabras. Como pensando y hablando es como una sociedad se desarrolla, se expande o entra en crisis, hasta cuando se enfrenta con mundos “imposibles” (como ocurre con los textos estéticos o con las aseveraciones ideológicas) una teoría de los códigos se preocupa bastante por la naturaleza “cultural” de dichos mundos y se pregunta cómo hace para tocar los contenidos<sup>33</sup>.

Desde esta perspectiva, es posible afirmar que lo fantástico nombra sólo aquello que puede ser identificable como unidad cultural, sin importar que lo nombrado tenga o no una existencia extralingüística, basta con que sea reconocido por una sociedad para que tenga un valor de significancia y comunique. El relato fantástico, al nombrar lo que no es, parece fisurar el mundo, o los mundos culturales, de los entes que conforman su sistema de significación y, con ello, sus procesos co-

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*, pp. 103-104.

municativos. Por esta razón, este tipo de textos parecen tan difíciles de definir y clasificar, pues tocan los límites de la experiencia cultural de los diferentes elementos semióticos que los pueblan.

El texto fantástico no es un texto de imaginación para evadir compromisos con la “realidad”, sino un ajuste de cuentas con la realidad misma<sup>34</sup>, pues toma de ella lo que es aceptado como culturalmente posible y lo transporta, a veces de forma violenta y a veces de una forma tan sutil que no se sabe en qué momento del relato se dejó de pisar el terreno de un mundo referencial, a un mundo cuyas funciones culturales ponen en entredicho todo el universo del saber humano. Lo fantástico, al nombrar lo que no es en un marco de significación cultural determinado, da la pauta para que lo considerado en ese mismo marco como inexistente sea.

El fenómeno fantástico ofrece esta oportunidad porque está construido sobre funciones culturales que, ya sea que designen verdad histórica o mito, adquieren significado porque existe la cultura (un acuerdo comunicativo entre sistemas y códigos) que propicia las condiciones para que un mensaje como “tu gato se está ahogando en la olla de la sopa [sea] comprensible incluso para quien ni tenga gatos ni esté cocinando sopa”<sup>35</sup>.

Con esto se quiere decir que el fenómeno fantástico es comprensible porque es una función cultural que puede ser vislumbrada, como la frase del gato, incluso por quienes no han vivido un fenómeno fantástico. El texto fantástico indica, a partir de su estructura, que algo en él se ha fracturado, que ha quedado una unidad de significación en los límites de la comprensión del mundo y que la razón (ya sea vista como episteme generadora de conocimiento, o como forma lógica de percibir

---

<sup>34</sup>Según se entiende en este trabajo, “realidad” es una categoría que se genera a través de las funciones culturales y por medio de diversos discursos, los cuales articulan una convención social que define lo que es o no real. De esta forma, para nosotros el discurso científico y tecnológico constituye un sistema de realidad y todo aquello que se desligue de este discurso puede ser puesto en tela de juicio como son los discursos religiosos, mágicos, adivinatorios, astrológicos, etcétera.

<sup>35</sup>Cfr. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 108.

y ordenar el mundo) se ha reducido frente a formas de experiencias incomprensibles o cuestionables.

Sintetizando. Todo texto fantástico implica una combinatoria inconciliable de funciones culturales que connotan existencia e inexistencia que, en virtud de la cultura, pueden ser comprendidas y, al contraponerlas dentro de un marco narrativo, connotan también una forma alternativa de comprender, significar o sentir el mundo.



## CAPÍTULO II

# UN MODELO SEMIÓTICO PARA EL RELATO FANTÁSTICO

Hasta el momento se ha planteado la pertinencia de la semiótica como modelo de reflexión para el género fantástico, entendiendo que éste presupone una función cultural, inmersa entre otras tantas que conforman a una cultura. Ahora se discutirá de qué manera subyace el sistema de significación fantástica —el cual implica una simbiosis entre la estructura y los contenidos que lo conforman— dentro del proceso de comunicación. En este apartado discutiremos dicho sistema de significación, el cual, según la hipótesis que planteamos en un principio, es la arquitectura que se espera de todo relato fantástico. Se planteará también, al final de este apartado, qué se entenderá por código fantástico, tomando en cuenta que sólo se considerará como código la conjunción entre sistema de significación y proceso de comunicación.

Toda literatura es comunicación puesto que está escrita para otro y puede estudiarse desde una perspectiva semiótica; pero antes hay que explicar de qué forma la literatura, el signo poético, establece este proceso. Umberto Eco ha diferenciado entre un proceso comunicativo y un proceso de comunicación: en ambos interviene el paso de una señal desde una fuente a lo largo de un canal hasta un destinatario o punto de destino. La diferencia radica en que el proceso comunicativo es sólo información, puesto que no necesita descodificarse, en tanto que un proceso de comunicación implica que el receptor tenga una respuesta interpretativa de dicha señal<sup>36</sup>.

La obra literaria es un proceso de comunicación puesto que, a través de su estructura, busca una respuesta interpretativa por parte de un receptor. Así mismo, toda estructura literaria es un sistema de significación ya que presupone “una construcción semiótica autónoma que

---

<sup>36</sup> *Ibidem.*, p. 24.

posee modalidades de existencia totalmente abstractas, independientes de cualquier posible acto de comunicación que las actualice”<sup>37</sup>.

Puede afirmarse que el relato fantástico, en cuanto a la peculiar estructura que le otorga este carácter, es un sistema de significación subyacente que busca una respuesta interpretativa (el sentimiento fantástico) en un lector implícito y constituye, por lo tanto, un proceso de comunicación.

Pero el proceso de comunicación literario es particular. Si la literatura no es sólo información, ¿de qué manera comunica la obra literaria? Para entenerlo, se debe tener en cuenta que el emisor (hablante o autor) y el destinatario (oyente o lector) “no están presentes en el mismo momento de la producción comunicativa, es más, hay que señalarlo, no pertenecen al mismo tiempo; por lo tanto la comunicación literaria actúa en un doble plano”<sup>38</sup>. El que vincula al autor con la obra y, luego, ésta con el lector, cuya labor es descodificar lo mejor posible el mensaje del distante emisor.

La obra literaria se presenta, por lo tanto, como un mensaje que debe ser descifrado. Por ello es necesario tener en cuenta que el único espacio que favorece el proceso de comunicación literaria es el propio texto —el mensaje— que convoca tanto las intenciones estructurales puestas por el autor así como las diferentes interpretaciones que los lectores puedan realizar de dicha estructura. Enfatizando que un mensaje literario, tal y como lo concebimos, comunica a través de la relación entre sus aspectos formales y semánticos, nuestro modelo de análisis parte de que es esta relación la que se encarga de generar un “efecto de sentido” particular; en nuestro caso, el efecto estético de lo fantástico, pues “la principal característica del lenguaje literario consiste en que sus mensajes son transmitidos por toda la estructura artística, es decir, por todos los elementos que forman parte del texto”<sup>39</sup>.

Una vez aclarado lo anterior, proponemos un modelo de análisis

---

<sup>37</sup> *Ibidem.*, p. 25.

<sup>38</sup> Miguel Ángel de la Calleja, *La cabeza de Medusa*, México, FES Acatlán., p. 29.

<sup>39</sup> David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 473.

semiótico del relato fantástico que comprende, según lo hemos considerado, cuatro niveles: tres sistemas y un código<sup>40</sup>:

1. El sistema sintáctico que se encargará de “estudiar las relaciones que los signos mantienen entre sí, en lo referente a la construcción formal de la obra literaria como un conjunto estructurado de signos que constituye una totalidad”<sup>41</sup>.
2. El sistema semántico de nuestro modelo se centrará en el estudio de “la identificación e interpretación de aquellos sentidos sugeridos y autorizados por el texto literario”<sup>42</sup>, pero también en las abstracciones culturales que asisten al encuentro entre un lector implícito y un mensaje literario para que el primero interprete un sentido particular en un texto cuyo nivel sintáctico se repite en muchos otros, puesto que pertenece a un género.
3. El sistema pragmático, que intentará vincular el mensaje con “las circunstancias que rodean el acto de creación y el de recepción”<sup>43</sup> para analizar y comprender las relaciones establecidas entre el signo y sus usuarios.
4. Un código que, para lograr un proceso de comprensión del relato como un conjunto autónomo, pero unido a otros por familiaridad sintáctico-semántica, enlaza elementos pertenecientes a los tres sistemas, clarifica la especificidad de la obra y la coloca como un producto cultural que, a su vez, puede constituir nuevos procesos culturales.

---

<sup>40</sup> Para este modelo hemos utilizado la propuesta que Umberto Eco hace en el *Tratado de semiótica general*, pp. 63 a 66, en la que distingue un sistema sintáctico, un sistema semántico, una serie de posibles respuestas del destinatario y un código que asocia uno o más elementos de los tres sistemas anteriores.

<sup>41</sup> Miguel Ángel de la Calleja, *op. cit.*, p. 40.

<sup>42</sup> *Ídem.*

<sup>43</sup> *Ibidem.*, p. 41.

## 2.1. EL SISTEMA SINTÁCTICO DEL RELATO FANTÁSTICO

Entenderemos aquí, con el fin de aplicar a nuestro *corpus*, que un sistema sintáctico del relato de índole fantástica es “una serie de señales reguladas por leyes combinatorias internas”<sup>44</sup> en la arquitectura misma del texto. Estas señales o, dicho de otro modo, estos elementos sintácticos que conforman la estructura del relato fantástico están articulados de tal forma que autorizarán, en el momento de relacionarse con el sistema semántico y en virtud de sus relaciones internas, un determinado efecto de sentido.

La manera en que se percibe aquí este sistema sintáctico presupone una estructura que contiene los siguientes rasgos<sup>45</sup>. Un relato fantástico:

1. Se articula sobre la base de una ficción de índole realista (cuyos códigos de representación literaria son propios del realismo de los siglos XIX y XX) en donde los personajes se encuentran en un espacio familiar y cognoscible.
2. En un momento de la trama aparece un hecho insólito que pone en crisis la cosmovisión realista de los personajes.

Ambos rasgos son interdependientes dado que la producción del relato fantástico “supone la puesta en escena de dos ámbitos (la ficción respecto a la realidad, o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el Doble respecto al Yo, etc.) y un límite que las separa y las interrelaciona; la producción de lo fantástico supone la transgresión de ese límite”<sup>46</sup>. Para Víctor Bravo “lo fantástico se produce cuando uno de los dos ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo”<sup>47</sup>. Más adelante explicaremos el concepto de *límite* visto como un umbral para explicar un rasgo esencial del relato fantástico; por el momento basta con decir que el relato fantástico

---

<sup>44</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 63.

<sup>45</sup> Cfr. Rafael Olea Franco, *El reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, COLMEX, 2004, pp. 71 a 73.

<sup>46</sup> Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 47.

<sup>47</sup> *Ibidem.*, p. 40.

construye sus edificios literarios sobre los fundamentos de dos formas de codificación del mundo poco conciliables: una codificación lógica y una codificación estética.

3. Está modalizado mediante indicios que, como la novela de carácter policial, preparan la aparición del acontecimiento de significación fantástica cuyo sustento es, en muchos relatos fantásticos, el suspenso. Este mecanismo sintáctico “prepara el clímax del relato, es decir, la irrupción del acontecimiento extraño, cuya naturaleza específica debe ser ocultada con sabiduría casi hasta el final por parte del narrador”<sup>48</sup>.

Este último rasgo estructural se encuentra estrechamente ligado con lo que Todorov señala en lo referente a (i) el enunciado, en el que las expresiones idiomáticas del discurso figurado del relato tienden a ser tomadas literalmente; (ii) la enunciación, relacionada con el narrador en primera persona, muy conveniente a lo fantástico puesto que: exige una prueba de verdad, permite la identificación con el lector implícito y confronta el límite entre las dos formas de codificación del mundo exigidas por lo fantástico; (iii) con la estructura, la cual implica una gradación indicial que prepara el efecto estético de lo fantástico<sup>49</sup>.

## 2.2. EL SISTEMA SEMÁNTICO EN EL RELATO FANTÁSTICO

Este sistema involucra una serie de contenidos que propician una comunicación fantástica y, por lo tanto, abarca la abstracción de la *posibilidad de lo fantástico* en una cultura, como también los temas que dicha cultura así considera. Las diferentes tipologías de temas fantásticos aluden precisamente a este sistema y las diferentes objeciones que se les han hecho y que argumentan, por ejemplo, que un tema considerado fantástico también mueve a risa, es una objeción a la significación que cada cultura

---

<sup>48</sup> Rafel Olea Franco, *op. cit.*, p. 72.

<sup>49</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 41.

le da a ciertos temas, no al sistema de significación de un relato. Es decir, las objeciones apuntan a que los contenidos semánticos, impropios dentro de un código, pueden aparecer en su calidad de abstracción en más de un sistema de significación sea o no de tipo fantástico.

La diferencia radicaría en que el uso impropio, o la contradicción cultural, de contenidos semánticos mueve a risa porque es aceptada como culturalmente falsa; en tanto que las impropiedades de lo fantástico presuponen y apuntan a la radical reorganización de una experiencia semántica y, al hacerlo, sugieren que las funciones culturales compartidas ponen en tela de juicio nuestra admitida comprensibilidad del mundo. El sentimiento de angustia y desazón que expresan los protagonistas del acontecimiento fantástico es el resultado de un desajuste de las reglas semánticas que, en caso de ser aceptado, supondría la total modificación de las normas de comprensión del mundo. Puede decirse que lo fantástico responde a lo que Umberto Eco apunta en el *Tratado de semiótica general*:

Reímos porque, aun comprendiendo que la situación es inverosímil, entendemos el contenido del enunciado. Nos espantamos porque, aun advirtiendo que la situación es inverosímil, no conseguimos aceptar una reorganización tan radical de nuestra común experiencia semántica<sup>50</sup>.

Lo fantástico se halla entre el límite semántico de la aceptada comprensión del mundo y la reorganización que supondría su ruptura, por eso implica “un juego constante entre el tema y su tratamiento. Un tratamiento [que] no puede darse en abstracto, sino referido a un tema determinado”<sup>51</sup>: aparecidos, viajes en el tiempo, pactos con el diablo, etcétera. Semánticamente, lo fantástico no pertenece al mundo de lo sobrenaturalmente aceptado (lo maravilloso o el milagro) ni de lo objetivamente realista, sino que se encuentra en el límite de ambas experiencias de significación.

---

<sup>50</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 107.

<sup>51</sup> Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 2010, p. 32.

Esto sugiere la necesidad de estudiar el sistema semántico, que posibilita la existencia cultural del relato fantástico como propuesta estética. Lo fantástico llenaría, ampliaría o crearía vacíos del universo cultural en que se presenta. Este nivel posibilita diversos sistemas sintácticos porque es una abstracción. Indica, además, que no existe fantástico sin la cualidad cultural de contraponer varias formas de interpretación del mundo, en este caso, científica y sobrenatural (mágica o religiosa).

Este nivel involucra una serie de estados culturales que facultan al lector implícito para elaborar una interpretación que, gracias al texto y autorizada por la estructura, se convertirá en una posible comunicación. En este momento es importante recordar que lo fantástico existe en virtud de que, como fenómeno ficcional, es una función cultural. Es decir, lo fantástico sólo existe como un acto verbal que puede ser interpretado por los posibles receptores gracias a que detrás, tanto del relato como del lector, existe una tradición cultural que sustenta las posibles interpretaciones de un determinado texto.

El sistema semántico del relato fantástico consta de lo siguiente:

1. Una intención desestabilizadora que quiere quebrantar los códigos lógicos, objetivos o racionales en los que se encuentran los personajes, contraponiendo —a veces de forma violenta y otras de forma sutil— los códigos estéticos o subjetivos. A esta intención Rafael Olea Franco la llama “lógica de la conjunción”<sup>52</sup>, y se caracteriza por negar la disyunción en que se funda la experiencia racional, la cual acepta, por ejemplo, que si es de día no puede ser, simultáneamente, de noche; si un hombre está vivo no puede estar muerto en el mismo instante, etcétera.

El relato fantástico conjunta las dos formas semióticas (racional y estética) en que la cultura occidental ha organizado el mundo; al hacerlo, ofrece un umbral en el que se perturban los modos de percepción antes mencionados y se crea una tercera posibilidad: la estética fantástica<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Cfr. Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 72.

<sup>53</sup> En el siguiente capítulo se desarrollará con mayor puntualidad este fenómeno, por el momento basta con mencionarlo.

2. Unos límites que, propuestos por Todorov en la *Introducción a la literatura fantástica*, en 1970 —y que aún hoy resultan operativos para el tema que tratamos—, implican la localización del umbral fantástico entre dos contenidos semánticos que merodean al género: lo maravilloso y lo extraño.

Dado que nuestro interés es reconocer el relato fantástico como un fenómeno semiótico vinculado con la cultura y no iniciar una discusión sobre los límites genéricos, bastará con deslindar de forma clara cada uno de estos géneros colindantes:

- a) En las obras pertenecientes a lo extraño “se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos”<sup>54</sup> y que, por esto mismo, provocan al nivel del sistema semántico del relato una reacción desestabilizadora muy semejante al efecto fantástico.
  - b) En los relatos maravillosos, por otra parte, “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular”<sup>55</sup> en el nivel del sistema semántico del relato. Más bien sugieren que, junto a la realidad lógica, existe otra paralela habitada por seres que, en esa realidad, cohabitan sin estorbarse con los seres y la experiencia lógica y objetiva de los personajes.
3. Un hecho insólito representado en el relato que no busca, o no puede, explicarse ni por los códigos lógico-racionales, ni por los códigos estético-subjetivos con los que se interpreta el mundo conocido. De hecho, al contrario de lo maravilloso y lo extraño, el relato fantástico está obligado a no ofrecer, o intentar, una explicación, pues al hacerlo estaría generando un esclarecimiento racional a un algo que no lo tiene. El hecho insólito de un relato fantástico lo es en virtud de su carácter único y de que no puede ser comprendido por parámetros científicos de constatación experimental.

---

<sup>54</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 41.

<sup>55</sup> *Ibidem.*, p. 46.



### 2.3. EL SISTEMA PRAGMÁTICO DEL RELATO FANTÁSTICO

El lector presupone el tercer momento del modelo semiótico de análisis que proponemos; este nivel se centra en sus posibles respuestas frente a un relato fantástico. Es decir, es una expectativa de comportamiento de quien lee ante los estímulos de los niveles sintáctico y semántico y constituye la prueba de que se han cumplido en el receptor las sugerencias de sentido que se le han insinuado. En nuestro caso podemos decir que es el momento en que se concreta la estética del relato fantástico porque el lector así lo asume.

En este nivel es importante destacar la correspondencia que existe entre (i) el sistema sintáctico (la relación que los elementos de la estructura mantienen entre sí), (ii) el sistema semántico (la relación que los elementos de la estructura tienen con los contenidos expresados) y (iii) la posible respuesta de un lector cualquiera.

El sistema pragmático observa el importante papel que juega el lector real frente a los dos primeros sistemas; implica, además, ciertas circunstancias culturales que determinan la especificidad de un relato fantástico. Recordemos que la comunicación literaria ocurre en contextos culturales que, en más de una ocasión, separan al emisor y al destinatario tanto en el tiempo como en el espacio, y que el mensaje (el texto literario) debe ser interpretado a partir de los códigos culturales de cada participante en la comunicación. Esto sugiere, por parte del lector, una intervención activa y una posible respuesta (estética o racional) ante la construcción sintáctico-semántica de un relato fantástico. Pues “en la medida en que el texto compromete sus emociones, el lector participa realmente en el cuento, deja de ser pasivo espectador [...] para convertirse, emocionalmente, en actor, en participante”<sup>56</sup>. Aunque esta es una condición para cualquier literatura, lo fantástico exige la participación activa del lector para propiciar el éxito de una particular comunicación estética: lo fantástico.

El relato fantástico en el nivel del sistema pragmático presupone:

---

<sup>56</sup> Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 49.

1. Un cuestionamiento de la cosmovisión o la ideología imperante y hegemónica en el momento de su enunciación. Esto se debe a que el texto fantástico simultáneamente llena vacíos comunicativos, mientras que propone nuevos huecos de comunicación que deben ser llenados. El lector puede, a partir de estos vacíos en la comunicación, arriesgar una interpretación de tipo estético y generar con ella una lectura fantástica. Este vacío comunicativo ofrece al lector la posibilidad de lo fantástico.
2. Una propuesta de apertura epistemológica que sigue una forma de acercamiento a una realidad que no se rige por códigos lógicos, pues el relato fantástico no apela al raciocinio del lector, sino que se centra en una respuesta estética, es decir, emocional que, representada en el sistema sintáctico, cristaliza en sentimientos tales como “el miedo, la inseguridad, la duda, la inquietud, [que] son cosas de la emoción y no del raciocinio”<sup>57</sup>.

Esta propuesta sugeriría que los sentidos del ser humano, al encontrarse en algún estado alterado de conciencia, ofrecen respuestas estéticas (en el sentido etimológico) que ensanchan la experiencia de la realidad<sup>58</sup>, la cual es básicamente, en nuestra cultura occidental, de tipo lógica y racional, heredera por los postulados del positivismo.

## 2.4. EL CÓDIGO FANTÁSTICO

Solamente cuando se constate una asociación de los elementos del sistema sintáctico con elementos del sistema semántico y con las posibles respuestas del lector ante los elementos representados por los sistemas anteriores, podremos considerar que existe un código fantástico. Esta asociación semiótica involucraría entonces los rasgos que conforman el

---

<sup>57</sup> *Ibidem.*, p. 48.

<sup>58</sup> Ya antes, en la nota 34 de este trabajo, aclaramos qué entendemos por “realidad”. En este sentido, lo fantástico implicaría una desarticulación de las funciones culturales que determinan lo que socialmente significa “realidad”.

género. Por supuesto, pensamos en el género fantástico de la segunda mitad del siglo XIX, al que se le ha denominado, en algunas investigaciones, “fantástico clásico” y se ha relacionado con la teorización que Tzvetan Todorov propone en la *Introducción a la literatura fantástica*.

Consideramos que no es sino hasta este punto que existe una comunicación fantástica en los relatos que hemos elegido para nuestro análisis; y dado que nuestro objetivo es discutir las relaciones que lo fantástico, como género, tiene con los hombres y su experiencia cultural, entenderemos que el género fantástico, en tanto que hecho verbal, es comunicación y, por lo tanto, una función cultural o una función semiótica. Resumiendo. El modelo semiótico que planteamos consta de los siguientes elementos:

1. Un nivel sintáctico que (i) se articula sobre la base de una ficción de índole realista en donde los personajes se encuentran en un espacio familiar y cognoscible. (ii) En un momento de la trama aparece un hecho insólito que pone en crisis la cosmovisión realista de los personajes. (iii) Está modalizado mediante indicios que, como la novela de carácter policial, preparan la aparición del acontecimiento de significación fantástica cuyo sustento es, en muchos relatos fantásticos, el suspenso.
2. Un nivel semántico que, culturalmente, ofrece al lector la “posibilidad de lo fantástico”, cuya intención es (i) desestabilizar los códigos lógicos, objetivos o racionales en los que se encuentran los personajes. (ii) Unos límites que señalan la localización de lo fantástico entre lo extraño y lo maravilloso. (iii) Un hecho insólito representado que no busca explicarse, ni por los códigos lógico-racionales ni por los códigos estético-subjetivos con los que se interpreta el mundo conocido.
3. Un nivel pragmático que prevé la participación activa de los lectores e implica (i) un cuestionamiento de la cosmovisión o la ideología imperante y hegemónica en el momento de su enunciación. (ii) Una propuesta de apertura epistemológica que sigue una forma de acercamiento a una realidad que se explica con códigos que no son lógicos.

4. Finalmente, una asociación de los tres sistemas anteriores que, al converger, ofrecen al texto un carácter fantástico y lo circunscriben al género. Sólo en este momento el texto puede considerarse perteneciente al tipo de literatura que discutimos en este trabajo.

### CAPÍTULO III

## TRES CATEGORÍAS SEMIÓTICAS DEL RELATO FANTÁSTICO

Discutiremos ahora las funciones culturales que ponen, tanto al sistema como al código, en condiciones de ser interpretados como procesos de comunicación fantástica. En páginas anteriores se ha expresado que el relato fantástico se articula sintácticamente sobre la base de una ficción realista y que en un momento de la trama presenta un hecho insólito (una impropiedad semántica) que pone en crisis la cosmovisión de los personajes. Diversas definiciones de lo fantástico insisten en que lo esencial del género depende de la relación de ambos fenómenos.

Veamos algunas de estas definiciones. Ana María Morales apunta en la introducción a *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo* que:

Texto fantástico es aquel que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable y aceptado como cotidiano y fehaciente en su interior. La aparición de este fenómeno anómalo (según las reglas establecidas como operativas de la realidad en el interior del texto y constatables por el discurso de distintas estancias textuales) provoca una reacción representada (sorpresa por parte de algún personaje o lector implícito, incredulidad, versiones divergentes entre narrador o personajes, etc.) que constituye la verificación de que lo que sucedió se rige por un código de funcionamiento de realidad diferente o alternativo al expresado con anterioridad<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Ana María Morales, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, Oro de la Noche Ediciones / CLIF, 2007, p. XVI.

Víctor Bravo, por otra parte, señala que:

Lo fantástico se genera justamente como una de las más extremas formas de la complejidad entre los dos ámbitos y el límite que los separa e interrelaciona.

Podríamos decir [...] que lo fantástico se produce cuando uno de los dos ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo<sup>60</sup>.

Y más adelante afirma:

La producción de lo narrativo supone la puesta en escena de dos ámbitos (la ficción respecto a la realidad, o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el Doble respecto al Yo, etc.) y un límite, que las separa y las interrelaciona; la producción de lo fantástico supone la transgresión de ese límite<sup>61</sup>.

José María Martínez expresa las siguientes definiciones de lo fantástico:

Lo fantástico puro lo constituirían aquellos relatos donde el mundo realista aloja un acontecimiento o unos seres cuya realidad no puede quedar explicada por las leyes conocidas o asumidas como normales y normativas de ese mundo, el cual queda por consiguiente cuestionado en su solidez y unicidad [...] Al fracturarse esa ley, la consistencia del mundo que la alberga queda igualmente desestabilizada por la posible intrusión de leyes procedentes de un mundo con un diferente paradigma de realidad<sup>62</sup>.

Relatos que mediante diferentes recursos retóricos parten de o van construyendo un mundo histórico u homólogo al lec-

---

<sup>60</sup> Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 40.

<sup>61</sup> *Ibidem.*, p. 47.

<sup>62</sup> José María Martínez, *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 19.

tor en el que en un momento dado ocurre un acontecimiento heterólogo o se presenta la intervención de un personaje extracotidiano. Ese acontecimiento y/o ese personaje deja/n una huella afectiva en ese mundo cotidiano, pero, al mismo tiempo, el peso de la cotidianeidad y lo irregular del acontecimiento no permiten una explicación suficiente o unívoca para esa novedad<sup>63</sup>.

Una inquietud que se desprende de las afirmaciones anteriores es intentar explicar por qué el acontecimiento insólito desarticula dicha cosmovisión. Es decir, qué mecanismos semióticos, o qué parámetros de significación cultural, hacen que un hecho determinado sea considerado como anómalo en los relatos que estudiamos. Precisamente este punto es el que importa ahora para intentar clarificar la relación semiótica entre el hecho anómalo y la ficción realista que estructuran el sistema sintáctico de lo fantástico vinculándolo con la cultura.

### **3.1. LAS FUNCIONES CULTURALES LÓGICAS Y ESTÉTICAS EN EL RELATO FANTÁSTICO**

Pierre Guiraud distingue dos grandes categorías de expresión semiótica cuyas naturalezas se contraponen: comprender y sentir. La primera se refiere a experiencias de carácter objetivo e intelectual; la segunda, a vivencias subjetivas y afectivas. Toda función cultural, toda forma de expresar los contenidos del mundo, puede caber en una de estas dos categorías. A las vivencias objetivas del intelecto, las llama Guiraud códigos lógicos y, a las experiencias subjetivas de los sentidos, códigos estéticos. Con respecto a ellos afirma:

Comprender y sentir, el espíritu y el alma, constituyen los dos polos de nuestra experiencia y corresponden a dos modos de percepción no solamente opuestos sino inversamente pro-

---

<sup>63</sup> *Ibidem.*, p. 26.

porcionales, al punto que podríamos definir la emoción como una incapacidad de comprender: el amor, el dolor, la sorpresa el miedo, etc., inhiben a la inteligencia que no comprende lo que le sucede.

La comprensión se ejerce sobre el objeto y la emoción sobre el sujeto. Pero comprender, “relacionar”, *Intelligere*, “reunir” significa sobre todo una organización, un ordenamiento de las sensaciones percibidas, mientras que la emoción es un desorden y una conmoción de los sentidos<sup>64</sup>.

Para Guiraud son dos maneras de percepción y, por tanto, de significación. Desde la perspectiva de este trabajo, son consideradas dos formas semióticas de las funciones culturales. O dicho de otro modo, los contenidos culturales de las diferentes expresiones generalmente apuntan a uno de estos dos campos de significación. De ahí que deba diferenciarse entre una cultura en que predominan discursos considerados racionales, positivistas o científicos y otra en que los discursos imperantes son míticos o religiosos. Dependerá de las formas semióticas (de percepción y de significación) predominante para darle ciertos valores de significado a las diferentes funciones culturales. Nuestra cultura, por ejemplo, insiste en distinguir de forma muy marcada esos dos planos (inteligencia y afectividad, el saber y el sentir) de nuestra experiencia e interpretación del universo.

Se usarán estas dos categorías para clarificar la relación cultural del relato fantástico que contrapone, frente a una ficción realista, un hecho insólito que la desarticula. Partimos de los convencimientos de que (i) “el sentimiento de lo fantástico no nace del intelecto”<sup>65</sup> sino de las emociones que el texto puede hacer partícipe al lector implícito, y (ii) que para lograr el efecto estético fantástico deben contraponerse, de algún modo particular, ambas formas de significación. No serán aquí, sin em-

---

<sup>64</sup> Pierre Guiraud, *La semiología*, México, Siglo XXI, 2006, pp. 16-17. Las cursivas y las comillas son del autor.

<sup>65</sup> Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 49.



bargo, consideradas ambas categorías como códigos<sup>66</sup>, sino funciones culturales que apuntan a dos tipos de experiencias o formas de significación: la función cultural lógica y la función cultural estética. “La primera concierne a la percepción objetiva del mundo exterior, cuyos elementos son abarcados por la razón en un sistema de relaciones. La segunda corresponde al sentimiento íntimo y puramente subjetivo que emite el alma frente a la realidad”<sup>67</sup>.

De la función cultural lógica se sirve el relato fantástico del XIX para crear una ficción de carácter realista, pues ésta designa experiencias objetivas que apelan a la comprensión, a contenidos culturales relacionados con el intelecto. Los discursos científico y técnico son claros ejemplos de esta función semiótica, pues consisten en “significar la experiencia objetiva y la relación del hombre con el mundo”<sup>68</sup>. Esta función es denotativa, pues está constituida por significaciones concebidas por sus usuarios como objetivas y sin variaciones estilísticas. Desea nombrar el universo y está altamente socializada y convencionalizada, de tal forma que las expresiones lógicas puedan ser aceptadas como verdaderas, históricas o “reales” por los individuos que conforman la cultura que las nombra.

La función cultural estética (termino que se usará en su sentido etimológico: sensación o percepción de los sentidos) sería entonces la base que propiciaría el sentimiento fantástico en los relatos que nos ocupan, pues designa experiencias subjetivas que se relacionan con lo afectivo. Ya que significa experiencias profundamente individuales, esta función es profundamente connotativa, y el usuario lo dota de un “sentido secundario proveniente de asociaciones emocionales y valoraciones que acompañan, superpuestas, el significado”<sup>69</sup> de dicha experiencia.

---

<sup>66</sup> No pueden ser considerados códigos porque, desde nuestra perspectiva, un código semiótico debe vincular tres sistemas (sintáctico, semántico y pragmático). Más bien, y para el propósito que nos interesa, son funciones culturales lógicas (que denotan experiencias objetivas) y estéticas (que connotan vivvencias emocionales).

<sup>67</sup> Pierre Giraud, *op. cit.*, p. 87.

<sup>68</sup> *Ibidem.*, p. 61.

<sup>69</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 106.

Si, como las diversas aproximaciones teóricas lo expresan, el relato fantástico se caracteriza por articular un punto de encuentro, a veces hostil, entre dos territorios<sup>70</sup>, entonces puede decirse que lo fantástico se construye en las fronteras de ambas funciones culturales, lógica y estética, y descodificar el relato fantástico implica —dentro de un proceso semiótico— el reconocimiento de las funciones culturales que permitirán una doble descodificación, incómoda y, sin embargo, simultánea: denotativa y connotativa. La siguiente afirmación muestra claramente el contraste entre ambas funciones culturales y demarca sus territorios:

Los códigos técnicos significan un sistema de relaciones objetivas, reales, observables y verificables (o que se supone que lo son), mientras que los códigos estéticos crean representaciones imaginarias que adquieren valor de signos en la medida en que se dan como un doble del mundo creado: el mensaje estético es lo análogo de lo surreal, de lo invisible, de lo Inefable o de una realidad que los signos técnicos no son o no han sido hasta ahora capaces de expresar, es decir, de observar, verificar y afectar con un signo convencional y unánimemente aceptado<sup>71</sup>.

Retomando la cita anterior, es factible afirmar que el relato fantástico, participa de ambas funciones e incluye, además, una tercera, pues se sostiene sobre la base de tres categorías de significación: (i) la función cultural lógica, cimiento que le otorga al texto una ilusión de realidad, común y cotidiana, reconocible, tanto por los personajes como por el lector implícito, y autorizada por la cultura que los encuadra; (ii) la función estética, que ofrece la visión particular de un personaje y que, en virtud de su carácter de significación individual e intransferible, entra en crisis con respecto a la convención cultural en la que el relato la

---

<sup>70</sup> Como se ha demostrado páginas antes, la mayoría de las teorías de lo fantástico se concentran en los límites representados en el relato. Otros ejemplos teóricos son: Todorov usa las categorías “natural” / “sobrenatural” y eso lo lleva a lo “real” y lo “fantástico”; Barrenechea, emplea los términos “normal” / “anormal”; Vax, “real” / “imaginario”; Castex, “racional” / “irracional”; Bessière, basada en Sartre usa los términos “tético” / “no tético”; Ana María Morales, “legal” / “ilegal”.

<sup>71</sup> Pierre Guiraud, *op. cit.*, pp. 57-58.

enmarca, pues “está siempre parcialmente codificada y sigue siendo un campo de relaciones más o menos abiertas a la libre interpretación del receptor”<sup>72</sup>; (iii) un sutil espacio de significación, generalmente ambiguo y marginal, en el que la denotación (lógica-intelectiva) y la connotación (subjetiva-afectiva) sobrepasan sus fronteras semióticas, conviviendo con violencia o estorbándose mesuradamente, y al hacerlo, abren un umbral de significación que no es ni lógico ni estético, sino fantástico.

Esto explicaría semióticamente el motivo por el que la comunicación fantástica sugiere, como se ha dicho antes, un resquebrajamiento de lo considerado culturalmente como realidad objetiva. Lo fantástico propiciaría el encuentro entre estos dos tipos de significación y por ello aparecería únicamente en los umbrales de ambas experiencias semióticas. Para Guiraud es una certidumbre que un código lógico niega al otro, estético. Afirma:

Los modos semiológicos del conocimiento intelectual no influyen sobre la experiencia afectiva, e inversamente. Esto es lo que torna tan difícil y precario el estudio científico de los fenómenos afectivos, dado que el espíritu se halla totalmente imposibilitado de definir y estructurar, es decir de “comprender”, términos tales como pasión, deseo, emoción.

Esta oposición muy marcada entre la experiencia objetiva y la experiencia subjetiva, entre la inteligencia y la afectividad, entre el saber y el sentir, entre las ciencias y las artes es la principal característica de nuestra cultura “científica” mientras que el pensamiento “popular” o “arcaico” tiende a confundir los dos planos<sup>73</sup>.

La afirmación anterior, aunque verdadera, no es aplicable al relato fantástico, que, de fuerte extracción “popular”, construye en esos límites de percepción en un espacio que no es asequible ni por la lógica ni por lo estético, una significación que se torna ambigua por estar en el

---

<sup>72</sup> *Ídem.*

<sup>73</sup> *Ibidem.*, p. 53. Las comillas son del autor.

límite de ambas experiencias. Este tipo de textos no se encuadra en los contenidos de las funciones culturales lógicas, pero tampoco en las funciones culturales estéticas, aunque ambas funciones estén presentes en él ocupando un mismo espacio, unas veces estorbándose y otras amalgamándose de forma sutil, pero siempre importunándose una a otra.

La vacilación propuesta por Todorov se explicaría por lo dicho anteriormente, dado que las funciones lógico-objetivas sobre las que se construye el relato fantástico tienden a ser más precisas que la función estético-subjetiva, pues “un signo explícito es más preciso que un signo implícito y un signo consciente más preciso que un signo inconsciente”<sup>74</sup>. La experiencia fantástica vivida por los personajes estaría motivada por estos últimos, por lo que es más difícil clasificarla o comprenderla con los parámetros de sistematización de los primeros.

Altamente codificados en una estructura de tipo realista, los textos fantásticos de la segunda mitad del XIX, al contraponer a una construcción acordada y convencionalizada culturalmente ciertos signos estéticos (implícitos, inconscientes e individuales) del protagonista, hacen que la convención se torne vaga y el sentido de los signos connotados varíe y resulte difícil de clasificar.

En este sentido, la materia fantástica asume un aspecto subversivo, pues aloja en el texto todo lo que fue desterrado por el sistema lógico-racionalista de la Ilustración. Lo fantástico del XIX toma aquellas funciones estéticas que la cultura hegemónica racionalista dejó al margen en una zona sombría del saber humano y las reivindica. En estas orillas es en donde lo fantástico se presenta como una alternativa interpretativa que no es ni convencional, ni certera, ni completamente ilógica o absurda. Lo fantástico es, más bien, límite, frontera, —umbral no previsto por el sistema de significación racionalista— representados en la vacilación que experimenta el protagonista del hecho fantástico.

Según lo anterior, el relato fantástico del XIX culturalmente consta de tres categorías semióticas: la función lógica, que apela a la comprensión racional, y la función estética, que hace referencia a signos afecti-

---

<sup>74</sup> Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 36.

vos, interpretados y expresados por los narradores o personajes. Más un tercer código, el fantástico, que pone en contacto de forma simultánea a los dos anteriores y, al hacerlo, los confronta. El código fantástico es polisémico porque remite en un mismo instante a dos sistemas de significación.

Ahora bien, con respecto a la forma en que el relato fantástico del XIX se sirve de la función lógica puede decirse lo siguiente: José María Martínez, en la introducción a *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, al explicar el término “cuento” que aparece en el título de la antología, toca un tema que puede resultar de gran ayuda para la argumentación de nuestro trabajo con respecto a las funciones culturales de lo fantástico. Para él la palabra “cuento” engloba todas las formas de narrativa breve que circularon durante el siglo XIX y principios del XX. Para los lectores hispanoamericanos de la época, este término era polisémico y podía significar “leyenda”, “tradición” o “escena”. Las diferencias que cada uno de estos subgéneros implica son resultado de una esquematización actual, pero los lectores del XIX “los entendieron más en su semejanza que en sus diferencias”<sup>75</sup>.

Las semejanzas a las que se refiere José María Martínez son dos: (i) “el origen oral y folclórico de la narrativa breve”<sup>76</sup> (cuentos, leyendas y tradiciones) del XIX hispanoamericano; (ii) el supuesto origen histórico de los relatos —fantásticos o no—, pues todos ellos pretenden tener un origen referencial. Se postulan así dos rasgos genéricos de lo fantástico: el origen popular, ajeno a la cultura letrada de la época, y la necesidad de ubicar la anécdota como un suceso comprobable históricamente. La historicidad, es propia de la función cultural lógica y apunta a una necesidad estética: el concepto de mimesis. Semióticamente, el relato fantástico quiere denotar objetividad histórica porque esa era la forma de hacer relatos durante el siglo XVIII y parte del XIX en Hispanoamérica. La oralidad, por otro lado, propicia narradores fantásticos estimulados por la imaginación y participes aun de la leyenda, de la que tomarán

---

<sup>75</sup> José María Martínez, *Cuentos fantástico del Romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, p. 16.

<sup>76</sup> *Ibidem.*, p. 13.

muchas funciones estéticas que propiciarán el efecto fantástico.

Tradiciones, leyendas, cuadros o escenas, así como el incipiente cuento literario, buscaron estos recursos de oralidad y de historicidad, real o pretendida —más verosímil en la leyenda y en la tradición; un tanto artificial en el cuento literario— y esto brindó tres posibilidades de significación cultural: (i) una aparente normalidad histórica, “realista”, que prepara la anomalía fantástica, (ii) verosimilitud al efecto fantástico relatado (oralidad) y (iii) una carga ficcional acorde a los gustos de los lectores del XIX, que consideraban que la literatura era una imitación de la realidad<sup>77</sup>. Estas tres características son propias de los relatos fantásticos de este periodo y tienen, como señala José María Martínez, relación con un contexto cultural determinado:

El componente mimético y realista que suele formar parte de los relatos fantásticos, puede verse en su finalidad como un recurso de verosimilitud, pero al considerarlo en su origen histórico parece llevarnos de nuevo al Romanticismo y así insistir en la idea de que el discurso fantástico occidental sólo puede darse en un contexto cultural e ideológico posterior y refractario a la Ilustración<sup>78</sup>.

Lo que en este trabajo se ha llamado función cultural lógica le pertenece, por tanto, al relato fantástico del XIX por razones culturales propias de la época. La mayoría de textos explicitan, con una marcada oralidad, su origen histórico. Pareciera que ningún escritor de la época debiera confiarse a su imaginación sino era autorizada por una función semiótica que significara veracidad a través de un testimonio oral o histórico. Aunque, precisamente por esta oralidad, el relato fantástico participa de la cultura popular que tiende a mezclar las funciones estéticas con las lógicas y generar así un territorio en el que ambos modos de

---

<sup>77</sup> David Viñas Piquer señala, con respecto al concepto de mimesis, que en el clasicismo tuvo dos sentidos: el de imitación de los clásicos, pero también que “algunos creían que se trataba de defender una estética realista basada en el criterio de semejanza”, en *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p 192.

<sup>78</sup> José María Martínez, *op. cit.*, pp. 12-18.

significación se encuentran en contacto de forma ambigua y confusa.

Ahora bien, dado que el relato fantástico tiene su base sintáctica en un mundo de tipo realista, se ve obligado a recurrir a funciones culturales lógicas que signifiquen “realidad”. A partir de éstas, el lector interpreta que la anécdota fantástica ocurre en un mundo reconocible y cotidiano, con las leyes propias de un ámbito que él identifica como lógico y racionalista. Botton Burlá explica la necesidad de plantear lo fantástico desde una función cultural que connote “realidad” porque lo fantástico “sólo puede darse en un mundo que, como el nuestro, no tiene lugar para los prodigios y las maravillas”<sup>79</sup>; en espacios culturales en que se han desarrollado ampliamente funciones semióticas que significan imposibilidad, es decir, que de alguna forma han cultivado la concepción de lo imposible. De este modo se contrasta el hecho anómalo en un marco en el que se aprecia claramente su anormalidad.

Las siguientes citas revelan cómo en lo fantástico la función lógica es un recurso para explicitar el orden racional que la cultura ilustrada había marcado y así acrecentar el efecto de sentido que ofrece la ruptura de ese orden:

Lo fantástico está estrechamente ligado a la idea de lo imposible. Si no hay imposibles, entonces no es concebible lo fantástico. Lo fantástico es la aparición, en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo imposible, de aquello que obedece a las reglas de este mundo. Por lo tanto, esas reglas bien establecidas son indispensables para la aparición de lo fantástico<sup>80</sup>.

[El componente realista] obliga al narrador a crear un mundo cotidiano reconocible para el lector [...] un mundo realista sujeto a las leyes metafísicas y naturales. Sólo en un mundo así, específicamente estático y previsible, podrá luego aparecer lo extraordinario como algo nuevo, inesperado e irregular<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 39.

<sup>80</sup> *Ibidem.*, p. 40.

<sup>81</sup> José María Martínez, *op. cit.*, p. 24.

La verosimilitud que brinda la función lógica al relato fantástico del XIX se logra a través de los narradores, generalmente autodiegéticos o testimoniales. Presentar lo fantástico mezclado con la función lógica aporta un alta calidad de verdad, una “ilusión de coherencia real o de verdad lógica”<sup>82</sup>, a lo narrado. El texto fantástico quiere ser altamente verosímil, tal y como lo afirma José María Martínez:

Va a llevar al narrador a un interés por insistir en la veracidad e historicidad de su anécdota, mediante recursos como las referencias a hechos históricos o personajes reales, o la narración de la anécdota por un narrador autobiográfico o autodiegético. De la misma forma, se tratará de enfatizar la materialidad del mundo realista, la creación de asombro de los personajes infrascientes y la concatenación de los hechos en un *crescendo* que suele acabar en el clímax y coincidir con el momento de irrupción de lo extraordinario en el mundo histórico<sup>83</sup>.

Si quien narra el hecho fantástico —evento anómalo que se presenta en un mundo “realista”— es siempre quien lo vivió, o alguien que lo presencié muy de cerca, entonces es viable afirmar que éste en verdad ha sucedido. Esto explica el asombro de los personajes (o incluso el del lector), quienes pueden descreer o dudar de la anomalía pero nunca negarla o afirmarla con certeza.

Ana María Morales sostiene una postura semejante con las siguientes palabras:

El texto fantástico, en la necesidad de que la fractura de sus leyes sea lo más evidente posible, crea una ilusión de realidad, un efecto de realidad, acumulando detalles que por ser miméticos contribuyen a hacer sólido el mundo que se plantea como cotidiano dentro del texto [...] en la medida en que ese mundo intratextual se presenta no sólo como verosímil, sino también

---

<sup>82</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 499.

<sup>83</sup> José María Martínez, *op. cit.*, p. 23. Las cursivas son del autor.



como creíble y posible, es que le asignamos un sistema de leyes de funcionamiento de realidad estable y conocido, paralelo al que pudiera aplicarse a la realidad extratextual y por ende casi tan excluyente y determinista como nos puede parecer este último<sup>84</sup>.

La función lógica con la que se construye el relato fantástico del XIX ofrece una carga de verosimilitud pues “tiende a la identidad con el referente, se hace ‘realista’, [pero] cuando pone en escena su productividad, revela sus leyes [...] y, frente a la realidad del mundo, establece el estatuto de ‘realidad’ de la ficción”<sup>85</sup>, y así, puede decirse que la realidad ficcional es paralela a la realidad extratextual, las cuales pueden definirse, dentro y fuera del relato, como un “conjunto de lógicas, acontecimientos y contextos previsibles en los cuales el sujeto actúa”<sup>86</sup>.

El lector reconoce en el texto una realidad muy parecida a la que él percibe y esto hace que descubra en el relato funciones lógicas idénticas a las que para él denotan realidad. La búsqueda de verosimilitud es, por lo tanto, otra razón que obliga al relato fantástico del XIX a intentar expresar y construir la anécdota buscando la semejanza con los referentes del mundo considerado como real. Es ella quien proporciona parte del éxito semiótico, la significación estética, del sentimiento fantástico en los relatos de este periodo.

Finalmente, la función lógica hace referencia a una forma de organización cultural que se relaciona, en el caso del relato fantástico europeo, con los postulados más significativos de la Ilustración; en América, con los del realismo y el positivismo. Visto desde este ángulo, la función semiótica que señala verdad histórica, lo hace así porque forma parte de un complejo sistema de ordenamiento cultural que hegemoníamente ha marcado los parámetros de lo que debe considerarse como “realidad”. No se debe perder de vista que, a diferencia de los románticos de finales del XIX, quienes indagan en los mundos subjetivos, perso-

---

<sup>84</sup> Ana María Morales, *México fantástico*, p. 12.

<sup>85</sup> Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 26. Las comillas son del autor.

<sup>86</sup> *Ibidem.*, p. 27.

nales y oníricos, “los primeros románticos heredarían de la Ilustración un abundante conjunto de valores intelectuales y estéticos que asumen como enteramente suyos y como referencias fijas para los proyectos de reconstrucción que seguirían a la Independencia”<sup>87</sup>.

Así, el relato fantástico, como todos los géneros narrativos del XIX, tenía que partir de cierta mimesis de naturaleza realista, pues esa era considerada la forma correcta de narrar. Salvo que lo fantástico utilizó el “realismo” — semejanza con los referentes extratextuales de la naturaleza — para poder cuestionar un sistema cultural de tipo racionalista que, al concentrar todos sus esfuerzos en la razón y la ciencia, había dejado al margen sutiles parcelas del saber humano, relacionadas profundamente con las emociones, los afectos y la subjetividad. En otras palabras, el sistema racionalista del XVIII y XIX se interesó poco por entender las diferentes funciones estéticas que significan experiencias del mundo altamente personales e íntimas. Esto lo tomó como tarea suya el relato fantástico y, al hacerlo, puso en entredicho muchos de los elementos de todo el sistema cultural de una época.

El relato fantástico es entonces, según lo dicho, una forma de cuestionamiento del sistema cultural objetivo y realista. Sin embargo, hay que aclarar que el hecho anómalo no cuestiona el sistema sintáctico del relato fantástico sino al sistema semántico y pragmático, porque pone en tela de juicio las formas culturales de ordenamiento anterior y aún vigente en el XIX. La función semiótica lógica que denota verdad histórica, realidad y referencialidad extralingüística, que magnificará el hecho insólito, también connota un mundo pensado y sistematizado por preceptos y postulados de la Ilustración. Por esto, lo fantástico se plantea como una forma de poner en crisis un sistema de mundo. Recordemos que lo fantástico no ofrece respuestas ni explicaciones lógicas a los sucesos acaecidos. De hecho la ambigüedad de lo ocurrido resulta altamente estimulante para el lector de un relato fantástico.

Desde el punto de vista teórico de este trabajo, uno de los elementos que propician el sentimiento fantástico en los relatos del XIX es la con-

---

<sup>87</sup> José María Martínez, *op. cit.*, p. 34.

traposición de funciones culturales estéticas —centradas en la subjetividad afectiva del personaje— a la construcción de un código de mundo realista, sostenido por la función cultural lógica que propició discursos de fundamento racionalista como el de la Ilustración, en Europa, o del realismo y del positivismo, en América.

Si, como afirma José María Martínez, lo fantástico no se limita a una época y a ciertos autores, y es más una “actitud vinculada a las posibilidades de la literatura para crear mundos autónomos y exponer los términos en que cada autor entiende sus relaciones metafísicas y gnoseológicas con el mundo posterior a la Ilustración”<sup>88</sup>, entonces lo fantástico es también una expresión precisa y concreta de la función cultural estética. Hay que tomar en cuenta que muchos de los contenidos sobrenaturales de lo fantástico hispanoamericano pertenecen a la cultura popular que, como ya se dijo antes, tiende a confundir ambas formas de significación, propiciando así el efecto de sentido.

La función cultural estética, que obedece a otras reglas de significación, es entonces una de las formas de poner en duda la eficacia semiótica de las funciones lógicas. Lo fantástico, nacido de la percepción y la experiencia subjetiva y afectiva de sus protagonistas, es profundamente íntimo e individual y, por lo mismo, altamente estético. En este sentido Flora Botton Burlá sostiene que lo fantástico “se manifiesta en el momento del desconcierto, de la duda, en el momento en que el lector (o el personaje, diría Todorov) no sabe qué decisión tomar, por qué explicación optar”<sup>89</sup>, es decir, lo fantástico hace su aparición cuando su protagonista se encuentra en el límite de ambas formas de significación: entre la lógica y la estética. Pero para que esta subjetividad cobre un sentido fantástico requiere de un marco con la cual contrastarla.

Puede decirse que el género fantástico concertó ambas formas de experiencia porque entendió la dificultad de estudiar desde la perspectiva científica y racionalista los fenómenos afectivos, pues como afirma Guiraud, “el espíritu se halla totalmente imposibilitado de definir

---

<sup>88</sup> *Ibidem.*, p. 12.

<sup>89</sup> Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 39.

y estructurar, es decir de 'comprender', términos como pasión, deseo, emoción"<sup>90</sup>. Esta es una de las razones por las que lo fantástico se sirve de las funciones estéticas, centradas en la afectividad de los protagonistas, que en cierta medida apuntan a una fisura de la cosmovisión de un sistema de mundo racional, insuficiente para explicar la totalidad del saber humano.

El sentimiento fantástico y, por lo tanto, su significación tienen su origen en la función estética (no en la lógica, que sólo lo prepara), pues "toma en cuenta la racionalidad para destruirla, para dirigirle embates de tal naturaleza que incluso la razón del lector más avezado sea sustituida por sus emociones. Sólo los sentimientos y las emociones del lector van a hacerlo reaccionar frente al texto"<sup>91</sup> fantástico. Parece ser que sólo a través de las emociones, consideradas anómalas en un sistema racional, existe el sentimiento fantástico. Culturalmente, esto sugiere que las funciones estéticas fueron incomprendidas por el sistema de mundo racionalista y los románticos, al querer reivindicarlas, las confrontaron a la razón y, al hacerlo, también asumieron y postularon que la "normalidad" pertenece a un sistema racional y científico, es decir, "que las leyes y principios de la física aristotélica son los que rigen el universo mimético y realista"<sup>92</sup>.

Por esta razón, lo fantástico centra su atención en la función estética, en su valor polisémico, pues ésta genera una respuesta emocional de compleja interpretación que se expresa en los relatos en forma de duda, inquietud, extrañeza o angustia. Y esto se debe a que la experiencia fantástica tiende a ser altamente subjetiva y a ocurrir una sola vez, lo que impide que tenga una comprobación científica. El método experimental no puede ser aplicable a la función estética presentada en el relato fantástico porque la experiencia vivida, y la forma de interpretarla, ocurren una sola vez y a un único personaje, por lo que una comprobación certera resulta imposible. Tanto las condiciones físicas

---

<sup>90</sup> Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 18.

<sup>91</sup> Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 49.

<sup>92</sup> José María Martínez, *op. cit.*, p. 24.

y psicológicas del evento fantástico, así como la forma de significarlas, son irrepetibles, pues los signos estéticos —aunque “convencionales, y algunos en alto grado, [...] la convención nunca tiene en ellos el carácter de constricción, de necesidad, de generalidad exigido por los signos lógicos. En última instancia el signo estético se libera de toda convención y el sentido se adhiere a la representación”<sup>93</sup>— crean su propia forma de significarse y esto hace que la lógica sea incapaz de codificarlos.

En este sentido, los signos estéticos son propios de lo fantástico en dos niveles:

Unos son una representación de lo desconocido, fuera del alcance de los códigos lógicos, medios de aprender lo Invisible, lo Inefable, lo Irracional y de una manera general la experiencia psíquica abstracta a través de la experiencia concreta de los sentidos. Otros significan nuestros deseos recreando un mundo y una sociedad imaginarias —arcaica o futura— que compensan los déficit (sic.) y las frustraciones del mundo y de la sociedad existentes<sup>94</sup>.

Según lo anterior, es viable afirmar que el género fantástico implica un choque entre ambos modos de representación y que el sistema cultural decimonónico que lo genera y lo recibe identifica esta confrontación porque ha registrado —en ámbitos opuestos e incommunicables— ambas formas semióticas del saber humano.

La Ilustración, en Europa, el realismo y positivismo, en América, con sus postulados racionalistas, separaron ambas experiencias y quisieron comprender la totalidad del mundo a través de la función lógica y sus diferentes signos. La relación inversa que planteó entre signos de una y otra función, presupuso también lo colectivo y lo individual, asumiendo así que lo colectivo, lo social y lo convencionalizado era “real”, en tanto que lo individual, lo subjetivo y lo afectivo podía ponerse en duda porque carecía de una comprobación de tipo racionalis-

---

<sup>93</sup> Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 89.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 40.

ta, pues “cuanto más codificado y socializado es el saber, la experiencia afectiva tiende a individualizarse en mayor medida [y por tanto a estar] más descodificada”<sup>95</sup>.

Lo fantástico se sitúa entre dos formas de significación: una que denota realidad y otra que connota, por decirlo de algún modo, lo imaginario. Obedece no sólo parcialmente a las leyes de una y otra, sino que se encuentra suspendido entre ambas. Exige un espacio en el que lo seres humanos ya no crean en la existencia objetiva de fenómenos sobrenaturales —por ejemplo, el milagro, que es verosímil en un discurso religioso— pero que deje abierta la posibilidad de lo imposible.

Con la secularización racionalista del XVIII y del XIX, lo sobrenatural se separó del ámbito religioso convirtiéndose así en algo amenazante y comprensible sólo dentro de nuevos paradigmas de significación como el ocultismo y el espiritismo, que figuran ya como temas principales en algunos relatos fantásticos de la segunda mitad del XIX en Hispanoamérica.

Con respecto a esto, José Ricardo Chaves considera lo siguiente:

No es que la religión necesariamente desaparezca sino que adquiere otras formas de experimentarse, en un nuevo contexto cultural en que el pensamiento científico resulta inapelable dados sus logros tecnológicos. A veces se pasa a buscar en el arte lo que antes se pedía a la religión: el éxtasis místico cede al trance estético. En el siglo XIX se debilitó el cristianismo tradicional, de dogma y fe, pero floreció el ocultismo filocientífico en mil y una formas (teosofía, espiritismo, rosacruces, masones...), que permitió seguir creyendo pero de otra manera, más acorde con los nuevos tiempos de ciencia y democracia<sup>96</sup>.

Olea Franco afirma también, refiriéndose al ámbito europeo, que

---

<sup>95</sup> *Ibidem.*, pp. 27-28.

<sup>96</sup> José Ricardo Chaves, *Voces de la sirena. Antología de literatura fantástica de Costa Rica*, San José, Uruk Editores, 2012, p. 9.

El triunfo de la Ilustración marcó un cambio radical en la forma como la humanidad se relaciona con lo sobrenatural. Hasta ese momento, si bien diferenciados, tanto lo natural como lo sobrenatural formaban parte de las posibles explicaciones sobre la realidad: el ámbito religioso abarcaba lo sobrenatural<sup>97</sup>.

Al parecer, en una cultura que acepta discursos que significaban lo prodigioso, lo fantástico no puede ser concebido, pero en una cultura racionalista que niega el prodigio y lo sobrenatural, el género fantástico aparece. Lo fantástico existe porque la cultura (lo colectivo) niega lo sobrenatural y lo prodigioso, que es absorbido por la subjetividad estética de lo individual, que toma a su cargo la explicación de algunas experiencias vitales del saber humano.

En conclusión. La comunicación fantástica se sirve de dos formas de significación, incompatibles entre ellas. Se levanta en el límite de ambas y tiene la oportunidad de crear signos fantásticos porque la cultura en que aparece tal significación está regida por sistemas racionalistas que niegan el prodigio como formas de experiencia cognoscitivas. Lo fantástico reivindica la experiencia estética y postula un mundo regido por las funciones lógicas, pero deja abierta la posibilidad a una tercera experiencia de significación, que es un puente (umbral fantástico, hemos dicho) para llegar a una forma alternativa de comprender el universo humano.

### **3.2. EL UMBRAL FANTÁSTICO**

La palabra umbral significa escalón inferior a la entrada de una casa, o entrada a cualquier lugar, y, por lo tanto, el principio de algo, pero también designa el valor mínimo de una magnitud a partir del cual se produce un efecto determinado<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>98</sup> *Cfr. Diccionario de la Real Academia Española*, 22<sup>a</sup> edición, 2001.

Con este término discutiremos dos fenómenos del tema que nos ocupa, porque “el concepto de lo fantástico literario nos remite a las nociones de frontera y umbral”<sup>99</sup>.

En primer lugar, por umbral se entenderá el valor mínimo de significación que un sistema semiótico ofrece para alcanzar un efecto de comunicación fantástica: un “entre”; puente o frontera que une dos territorios pero que no se ubica concretamente en ninguno, sino en el límite de ambos, ni racional ni ilógico, ni objetivo ni subjetivo. Desde este punto de vista, el umbral fantástico es intratextual y se refiere más a los elementos narrativos mínimos de significación que le ofrecen a un relato su carácter fantástico. En este sentido puede decirse que el umbral implica:

Una frontera entre dos mundos contrapuestos según el dualismo occidental (greco-judeo-cristiano-secular) de espíritu y materia, de lo “real” y lo imaginario, de lo objetivo y lo subjetivo, esto postulado en tiempos de modernidad, es decir, del siglo XVIII hasta hoy, primera década del siglo XXI<sup>100</sup>.

En segundo lugar —y puesto que “lo fantástico no es un concepto ahistórico sino que supone un cierto grado de secularización social, cuando las creencias religiosas tradicionales se ven debilitadas por el nuevo paradigma moderno y racionalista”<sup>101</sup>— el umbral hace referencia al periodo que vio nacer a la narrativa fantástica. El umbral se refiere también al origen de este género en Hispanoamérica, el cual tuvo su eclosión en el siglo XIX. Por el momento sólo nos centraremos en la primera acepción, pues el origen y el contexto serán discutidos más adelante. Las posturas teóricas que han estudiado actualmente este tema suelen coincidir en que lo fantástico tiene un grado de especificidad que le confiere el título de género. Esta especificidad apunta siempre al carácter geográfico de lo fantástico y a la imposibilidad de ubicarse

---

<sup>99</sup> José Ricardo Chaves, *op. cit.*, p. 9.

<sup>100</sup> *Ídem.*

<sup>101</sup> *Ídem.*



certeramente en algún territorio de significación lógica o estética. Revisemos algunas de estas posturas:

Víctor Bravo afirma que “lo fantástico se produce cuando uno de los dos ámbitos [el lógico o el estético] transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo”<sup>102</sup>. Además, sostiene que “la producción de lo narrativo supone la puesta en escena de dos ámbitos (la ficción respecto a la realidad, o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el Doble respecto al Yo, etc.) y un límite, que las separa y las interrelaciona; la producción de lo fantástico supone la transgresión de ese límite”<sup>103</sup>.

Ana María Morales señala también que la experiencia de los límites “parece ser la única especificidad constante de lo fantástico”<sup>104</sup>:

Las fronteras — sean entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, entre lo real y lo imaginario o locura y cordura, o bien aludidas preponderantemente por medio de los umbrales— signan casi todo intento por acercarse a lo fantástico y encontrar su especificidad. Así, lo fantástico pareciera crearse siempre en el territorio evanescente y limítrofe en el que conviven dos órdenes que, al ponerse en contacto, conjuran una franja conflictiva dentro de cuyos estrechos límites se crea la sola oportunidad posible para hablar de fantástico, pero que dependiendo del desenlace, el enfoque o transcurrir narrativo, puede abandonarse fácilmente para caer o sustituirse en algún campo vecino<sup>105</sup>.

Y en otra parte afirma:

Las manifestaciones del sistema alternativo, las reglas de ambos órdenes se entrelazan en un solo sistema que deviene

---

<sup>102</sup> Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 40.

<sup>103</sup> *Ídem.*

<sup>104</sup> Ana María Morales, *op. cit.*, p. 13.

<sup>105</sup> *Ibidem.*, p. 9.

inestable, y cada fenómeno anómalo se convierte en un invasivo revés que altera la confianza en que el sistema de leyes aceptado sea suficiente para aceptar el mundo; por ende, en lugar de aceptar las anomalías como alternativas, su presencia atenta contra la regularidad de mundo textual y lo fractura<sup>106</sup>.

José María Martínez descubre entre ambas funciones culturales una relación que genera un vacío epistemológico, lo fantástico ocupa, paradójicamente, el espacio de este vacío. Podemos afirmar que en este sitio es en el que irrumpe el umbral de significación fantástica porque supone “la ruptura o suspensión de alguna ley metafísica o natural y, por tanto, de la creación de un vacío cognoscitivo en el lector y en los personajes homólogos, que se sitúan así a un nivel infrasciente con relación a los acontecimientos de ese relato”<sup>107</sup>, es decir, la comunicación fantástica admite un sistema intermedio, suspendido y problematizado entre las dos funciones culturales y, usando palabras de Olea Franco, “sobre esta zona de incompreensión (y desconcierto) de la realidad se ubicaría por excelencia la literatura fantástica”<sup>108</sup>.

José Ricardo Chaves señala, por otra parte, que los dos ámbitos son indispensables para lo fantástico y añade un tercer elemento: el umbral, propenso a ser transgredido por lo insólito. Estos elementos serían el fundamento sintáctico-semántico del género:

Lo fantástico supone cuando menos dos ámbitos de realidad (natural/sobrenatural) en interacción y una frontera entre ellos susceptible de ser cruzada por lo insólito. Hay un umbral que se alcanza y se traspasa. Esta irrupción, si se da de forma excepcional, genera lo fantástico, que siempre es algo inusual, raro, porque si se diera de manera repetida, entonces se rompería la legalidad de nuestro mundo natural, el del sentido común, y entraríamos en lo maravilloso, de honda raíz oral<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> *Ibidem.*, p. 8.

<sup>107</sup> Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 20.

<sup>108</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 58.

<sup>109</sup> José Ricardo Chaves, *op. cit.*, p. 10.

Ubicada entre funciones que significan realidad o imaginación, la comunicación fantástica al ser interpretada desde paradigmas racionales o teológicos, se destruye, o mejor dicho, no ocurre el valor mínimo de incertidumbre para ubicar la experiencia fantástica “entre” ambas formas de significación. La incredulidad (que opera desde la función lógica) o la fe (altamente estética) salen fuera del rango del umbral fantástico y sitúan el hecho anómalo en lo extraño (en virtud de la incredulidad) o en lo maravilloso (en virtud de la fe). Los textos fantásticos, en cambio, “no obedecen ni a las leyes del mundo conocido, ni a las leyes de otro mundo, sino que están en suspenso entre las dos”<sup>110</sup>.

Basados en lo anterior podemos afirmar que la comunicación fantástica, a través de sus diferentes sistemas y funciones, “vive mejor liminalmente, en los resquicios y umbrales que permiten entrever otros mundos”<sup>111</sup>, otra realidad, y en esta existencia suspendida y resbaladiza confronta como ningún otro género narrativo las dos formas de concebir el mundo, o mejor aún, las dos funciones culturales con las que, según se ha explicado, se organiza la totalidad del saber humano.

Ahora bien, el umbral fantástico tiene su expresión no sólo en el nivel sintáctico-semántico, como se ha discutido en los párrafos anteriores, sino también en el sistema pragmático, pues emocionalmente exige una respuesta del protagonista y del lector implícito. Flora Botton Burlá distingue esta expresión a partir de la función estética y afirma que

Lo fantástico no es algo que nos haga sentir claramente mal ni claramente bien. Es un sentimiento ambiguo, agridulce, me atrevería a decir, que nos provoca cierta incomodidad muy difícil de definir con precisión. Las emociones fuertes y claras son enemigas de lo fantástico, como lo son los espectros de aparición asegurada<sup>112</sup>.

Esta es la razón por la que, para ciertos autores, lo fantástico implica

---

<sup>110</sup> Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 25.

<sup>111</sup> Ana María Morales, *op. cit.*, p. 10.

<sup>112</sup> Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 51.

un vacío narratológico, un misterio que quiere y no puede resolverse, una ambigüedad con respecto a la explicación de lo sobrenatural, una ruptura o una transgresión. Implicaciones que se transmiten del interior al exterior del texto y que suponen (tanto para el protagonista como para el lector) un espacio intermedio entre dos ámbitos inversos y bien diferenciados. José María Martínez sostiene, por ejemplo, que lo fantástico se caracteriza “por la existencia de un vacío referencial que en el texto se convierte en un vacío narratológico, es decir en la imposibilidad de reconstruir de forma íntegra y lógica la secuencialidad de todos y cada uno de los momentos de la anécdota”<sup>113</sup>. Este vacío, opcional en otros géneros (realistas, maravillosos o extraños), para lo fantástico es sustancial, puesto que significa que el misterio planteado en el relato fantástico no tendrá una explicación satisfactoria.

Pero el umbral está allí para ser cruzado por el protagonista, para vivir la experiencia fantástica y después incorporarse —transformado por la experiencia— nuevamente al mundo lógico. Una vez de vuelta a los códigos racionales, se intenta explicar racionalmente lo sucedido; lo que resulta una imposibilidad lógica. Y aunque “el misterio está ahí para no ser resuelto”<sup>114</sup>, ni el héroe ni el lector se quedan en suspenso para siempre, como quiere Botton Burlá, sino que, una vez cruzado el umbral, lector y héroe son restituidos, aunque diferentes, a los códigos realistas para buscar, infructuosamente, una explicación lógica. José Ricardo Chaves explica este fenómeno de la siguiente manera:

En lo fantástico nuestro mundo existe tal cual, bajo un cierto régimen de verdad científica que dice qué es real y natural, y de pronto se ve sometido al bombardeo de lo extraño y así se pone en duda todo el paradigma de realidad imperante, que al final del texto, en el caso de la narrativa fantástica, debe restituirse: el orden resurge sobre la excepción; si no es así, sobreviene el caos, por ejemplo en la locura o la muerte del personaje<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> José María Martínez, *op. cit.*, p. 22.

<sup>114</sup> Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 43.

<sup>115</sup> José Ricardo Chaves, *op. cit.*, p. 10.

Con lo dicho hasta el momento podemos concluir que el género fantástico implica un umbral (un espacio mínimo de significación “entre” dos sistemas) que se encuentra suspendido semióticamente, por lo que resulta imposible una significación clara y distinta (racional o estética) de un fenómeno determinado. Lo fantástico implica, por lo tanto, un territorio ambiguo e imposible de descodificar por cualquier instrumento de interpretación racional. Apunta, por ende, a un cuestionamiento de los sistemas y procesos comunicativos de la cultura que lo enuncia.

## CAPÍTULO IV

# EL RELATO FANTÁSTICO Y EL SISTEMA CULTURAL DEL SIGLO XIX EN HISPANOAMÉRICA

La segunda mitad del siglo XIX fue un periodo propicio para la aparición del género fantástico en Hispanoamérica. Aunque se ha querido ver su origen en el siglo XVIII<sup>116</sup> —momento en que se trazan las condiciones culturales para proyectar el efecto estético del umbral fantástico, el cual “supone cierto grado de secularización social, cuando las creencias religiosas tradicionales se ven debilitadas por el nuevo paradigma moderno y racionalista”<sup>117</sup>, pues “sólo cuando caen los pilares de la lógica, junto con las viejas concepciones del sistema teocrático universal puede nacer el cuento fantástico, que representa la confrontación entre lo real y lo suprasensible”<sup>118</sup>—, no es sino hasta el XIX en que empieza a formarse un cuerpo de relatos hispanoamericanos que se distinguen ya de la tradición y de la leyenda.

A esto se refiere Ana María Morales cuando afirma que “en el siglo XIX se hace visible una línea que ronda insidiosamente lo fantástico”<sup>119</sup>, y además que “los espectros de fines del siglo XIX y principios del XX ya no son los de la leyenda tradicional: se trata de espíritus más bien

---

<sup>116</sup> Víctor Bravo señala, en *Los poderes de la ficción*, p. 36, que si bien la literatura “maravillosa” de la antigüedad y la literatura alegórica medieval pueden citarse como el origen de lo fantástico, es, sin duda la novela gótica inglesa del siglo XVIII la que aportará los elementos más inmediatos para lo fantástico, retomados después por Novalis, Hoffmann, Nerval y Maupassant, entre otros. Por otra parte, Lola López Martín, en su introducción a *Penumbra*, p. XIV, señala que la literatura gótica recrea situaciones en las que el delirio supone una provocación a la medida neoclásica y un desafío al afán didáctico ilustrado.

<sup>117</sup> José Ricardo Chaves, *op. cit.*, p. 9.

<sup>118</sup> Lola López Martín, *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Lengua de Trapo, 2006, p. XVI.

<sup>119</sup> Ana María Morales, *op. cit.*, p. XXV.

tranquilos, pero que irrumpen en la cotidianeidad y la transforman”<sup>120</sup>.

Lola López Martín señala también este fenómeno al afirmar lo siguiente:

Durante los siglos de la colonia los cuentos de endemoniados y resucitados circulaban con tanto temor como entusiasmo. El discurso popular recogía la expresión de lo maravilloso difundido en las leyendas y en la mitología autóctona. Pero hay que esperar al siglo XIX para que lo fantástico halle un lugar estético y técnico en las letras latinoamericanas<sup>121</sup>.

Por otra parte, a lo largo de todo el siglo XIX conviven en Hispanoamérica diversas formas de ordenamiento de mundo: la concepción heredada de la Ilustración, un romanticismo más político que intimista, el realismo positivista y los esoterismos de moda. Cada una de ellas implicará (i) una manera de secularización y (ii) una incapacidad cultural de explicar las funciones estéticas que significan sobrenaturalidad, para así generar, finalmente, el efecto fantástico. En este sentido José María Martínez afirma, con respecto al ámbito europeo, que

El Romanticismo va a ser también la continuación de la secularización que se había dado con la Ilustración. Si aquella lo había llevado a cabo en el ámbito de la razón y la filosofía, al excluir o racionalizar lo religioso, éste lo iba a realizar en el ámbito de los sentimientos y los impulsos irracionales del hombre, al no identificar el Absoluto con un Ser Divino personal sino con una especie de Anima Mundi de origen platónico<sup>122</sup>.

En el caso de Hispanoamérica, el romanticismo de la primera mitad del siglo XIX prefería, sin embargo, los contenidos patrióticos y políticos que descansaban en los ideales de progreso y de libertad, más con el objetivo de generar identidades nacionales que de expresar profun-

---

<sup>120</sup> *Ibidem.*, p. XXVI.

<sup>121</sup> Lola López Martín, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>122</sup> José María Martínez, *op. cit.*, pp. 45-46.

dos problemas existenciales del Yo. Esta primera mitad del XIX fue un momento idóneo para la construcción de las naciones, y, así, predominaron los temas de insurgencia, de las guerras libertarias, de la emancipación política y cultural. Poetas como Andrés Quintana Roo, Andrés Bello, Francisco Ortega o José María Heredia trabajaron temas políticos y se dieron cuenta de la importancia cultural de encontrar una expresión diferente a la peninsular. Incluso la exaltación de la naturaleza fue identificada más con la nueva identidad nacional que como una analogía del alma sobrenatural. De esta forma, “ese primer Romanticismo hispanoamericano es más bien la afirmación del presente histórico que se entiende ideal e inmediato, y no una huida al pasado o a la ausencia de proyectos futuros que fue el Romanticismo europeo”<sup>123</sup>.

El romanticismo hispanoamericano se vincula temporal e ideológicamente con las luchas de independencia, de su emancipación con respecto a las colonias europeas y, por esta razón, los autores de este periodo se identificaron más con temas de exaltación patriótica que con temas de exaltación estética. Era más importante generar una identidad ideológica propia e independiente que una crítica a los sistemas racionalistas, pues, bien mirado, ni siquiera existían las condiciones culturales contra las cuales dirigir sus inconformidades. No sería sino hasta la conformación de las naciones independientes cuando, quizás ya formado un sistema y sus contrapartes, los escritores tendrían lugares y objetos de crítica hacia la realidad que se estaba gestando. El primer romanticismo, heredero aún de un abundante conjunto de valores ilustrados, buscaba la creación de una patria; pero, durante la segunda mitad del XIX, ya con una patria, tuvieron la posibilidad de indagar en mundos personales, subjetivos, que cristalizarían más de una vez en relatos fantásticos.

Dado que el género fantástico implica una postura individualista y en cierta forma subversiva, la literatura de la primera mitad del XIX, comprometida con los proyectos constructores y colectivos de las nuevas naciones, fue poco propicia para la aparición del género. Sólo des-

---

<sup>123</sup> *Ibidem.*, p. 41.



pués, una vez divididos los promotores de las identidades nacionales por idearios opuestos, “cuando la constatación de tales fracturas se ha hecho evidente en la vida política y social del subcontinente, experimentándolas a veces en carne propia, las manifestaciones literarias de lo fantástico empiezan a aparecer”<sup>124</sup>. Así, la segunda mitad del XIX es en la que de forma natural empieza a gestarse un cuerpo de relatos fantásticos más o menos cuantificable. Aunque, ciertamente, dicho *corpus*<sup>125</sup> consiste en la producción más bien aislada de algunos escritores que lo practican eventualmente, salvo Juana Manuela Gorriti y Ladislao Holmberg, quienes cultivan ya un género distinto al de las leyendas y tradiciones.

En este contexto, los personajes fantásticos participan de un ambiente de significación en el que ya no se sostiene el régimen ni la utopía racionalista de la Ilustración, ni el ideal de reconstrucción nacional, ni el positivismo, ni la concepción de una deidad que se vincule con el Absoluto. El relato fantástico del XIX “se genera justamente como una de las más extremas formas de la complejidad entre dos ámbitos y el límite que los separa”<sup>126</sup> y resulta así, frente a los postulados anteriores, una nueva actitud cultural: reivindicar la imaginación como forma de entender el mundo.

El Yo romántico, al no encontrar otra manera de relacionarse con el universo cultural que lo rodeaba, ni aristotélico ni cristiano, hubo de

---

<sup>124</sup> *Ibidem.*, p. 57.

<sup>125</sup> El *corpus* al que se hace referencia se basa en las antologías siguientes:

- *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*, 2ª ed., comp. Oscar Hahn, México, Ediciones Coyoacán, 2002, (Diálogo Abierto, Literatura, 64).

- *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, comp. Oscar Hahn, México, Editorial Andrés Bello, 1998.

- *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, ed. y pról. Lola López Martín, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2006

- *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, ed. José María Martínez, Madrid, Cátedra, 2011.

- *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, ed. Dolores Phillips-López, Madrid, Cátedra, 2013.

<sup>126</sup> Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 40.

emanciparse de las limitaciones de la razón y descubrió nuevas posibilidades en las facultades estéticas, “y en especial [en] la imaginación, para indagar sobre sí mismo y sobre la realidad”<sup>127</sup>.

El sistema cultural romántico le dio a la imaginación un estatus especial. El romanticismo, europeo e hispanoamericano, consideró a la imaginación como una capacidad privilegiada y privilegiadora del individuo. Por encima de la razón y de la comprobación empírica, la imaginación fue considerada como divina y verdadera, pues los románticos estimaron que “sus aserciones e imágenes no necesitan ser confirmadas por la razón ni por su correspondencia con la realidad de los sentidos”<sup>128</sup>.

De ahí que el romanticismo de la segunda mitad del XIX no sólo se defina por alejarse de los modelos semióticos, culturales, artísticos y existenciales anteriores, sino también por los planteamientos, políticos, filosóficos y morales que convergieron en él, a tal grado que “produjeron un cambio de mentalidad general en todo Occidente en una escala muy distinta a las conocidas hasta ese momento, hasta el punto de afirmar que el presente, la posmodernidad es una herencia suya”<sup>129</sup>.

En este sentido es conveniente citar lo que Juan Molina Porras afirma al respecto:

El Romanticismo puso en marcha una revolución en la sensibilidad del hombre occidental que se prolonga hasta hoy. Entre otras transformaciones lo llevó a enfrentarse con muchos demonios que habían permanecido ocultos en su interior. La reivindicación de la libertad hizo salir a la luz algunos de los fantasmas que lo asediaban. Uno de los campos en que sus contradicciones, deseos y frustraciones vieron la luz fue la literatura fantástica. Esa rama de la literatura, hasta entonces poco explorada, se convirtió en un terreno fértil para que la expresión de lo erótico, de los sucesos innombrables, del terror a la

---

<sup>127</sup> José María Martínez, *op. cit.*, p. 48.

<sup>128</sup> *Ibidem.*, p. 49.

<sup>129</sup> *Ibidem.*, p. 42.

muerte o del miedo a la propia locura hizo acto de presencia en el texto<sup>130</sup>.

La manifestación más clara de este momento cultural, ambiguo y entremezclado, es el relato fantástico. En él convergen las posturas racionalistas de la Ilustración, los ideales de reconstrucción nacional, los patriotismos libertarios, el discurso positivista, las cosmovisiones teológicas y los paradigmas esotéricos de la época, pero también el escepticismo hacia la razón, la significación estética más íntima y profunda del Yo, así como todo aquello que quedaba fuera del umbral cultural del discurso hegemónico racional y científicista. La literatura fantástica descubrirá las limitantes del racionalismo y desplegará las posibilidades de la imaginación; es decir, dará cuenta de la incapacidad de las funciones lógicas para explicar las instauraciones y libertades que se desprenden de las funciones estéticas. Por esta razón Lola López Martín expresa que

La literatura fantástica del XIX se afirma como una formulación estética de los miedos irracionales, de las dudas ontológicas sobre la muerte, de la ansiedad de lo incognoscible, de las incertidumbres y paradojas del ser humano, y deja paso a manifestaciones del terreno de lo inconsciente y a figuras como el diablo o el hechicero, que el Siglo de las Luces había ubicado en la esfera de la sombra<sup>131</sup>.

La intuición de esta dualidad inconciliable entre las funciones lógicas y estéticas que gravitaron durante el siglo XIX será uno de los centros de la estética romántica y se hará manifiesto en el relato fantástico de este periodo. El discurso imperante, racional y cristiano, dejaba de lado todo aquello que les resultaba ajeno, pero el romanticismo en su vertiente fantástica retomó esto, considerado impropio, e hizo de ello un escándalo, representado en el umbral fantástico, imposible de expli-

---

<sup>130</sup> Juan Molina Porras, *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 11.

<sup>131</sup> Lola López Martín, *op. cit.*, pp. XIV-XV.

car por los sistemas culturales del XIX.

Hasta el romanticismo, la literatura había dependido de la mimesis y en ese sentido era altamente referencial, pero con esta nueva postura semiótica se crea en los relatos sobrenaturales carencias de referencialidad y se eleva en alto grado la autorreferencialidad de los personajes, lo cual compone experiencias imposibles de descodificar o explicar por medios lógicos. Es decir, el romanticismo propició a través de la función estética el vacío referencial que implica el umbral fantástico en los relatos del XIX. Si en un primer momento, los románticos hispanoamericanos propusieron un proyecto nacional o buscaron la imaginación como un símbolo, varios autores (no necesariamente románticos)<sup>132</sup> formularon, a través de umbral fantástico, una crítica a los sistemas de mundo vigentes.

José María Martínez puntualiza que dentro del contexto de la reivindicación romántica de la imaginación:

Las figuras y acontecimientos sobrenaturales (fantasmas, demonios, premoniciones, apariciones, animaciones, etc.) que se van a dar en ella no sólo tienen una existencia intratextual o inmanente, sino que se convierten en una reivindicación de la capacidad de la imaginación para crear una realidad efectiva más consistente que la ofrecida por los sentidos y la razón. De esta manera, lo sobrenatural fantástico es realmente sobrenatural y realmente real<sup>133</sup>.

Durante la segunda mitad del XIX eclosionó de forma natural el umbral fantástico en la narrativa corta. En un ambiente en el que confluían, no siempre diferenciadas, diferentes formas de comprender el mundo, el relato fantástico apareció para tomar de los géneros de contenido

---

<sup>132</sup> El contexto hispanoamericano no siempre va a permitir que se separen de los ideales ilustrados que acaban conviviendo con el realismo literario y el positivismo filosófico. Por esta razón, algunos de los escritores del XIX se caracterizan por un sincretismo que conjunta romanticismo, realismo, naturalismo o positivismo, dependiendo de la edad y del país de cada escritor.

<sup>133</sup> José María Martínez, *op. cit.*, p. 40.

sobrenatural ciertos rasgos; pero también de los textos realistas o racionalistas, un alto grado de mimesis para construir el ambiente en el que se incluiría una nueva forma de organización que se vería reflejada en los umbrales de codificación fantástica. El género fantástico, por lo tanto, surge durante la segunda mitad del siglo XIX en Hispanoamérica y las nuevas formas de fantástico cultivadas en el XX son una variación de las convenciones de significación lógicas y estéticas que entraron en contacto en los umbrales de significación fantástica del siglo XIX. Es decir, la literatura fantástica, aunque de origen romántico, “va a ser sobre todo esa actitud estética y existencial desarrollada a partir de él [de su origen romántico] la que va a explicar su presencia en los momentos literarios posteriores a él, también en los más contemporáneos”<sup>134</sup>.

Por estas razones hemos optado por analizar relatos de este periodo, pues, desde la perspectiva antes expuesta, es el momento que vio surgir el relato de índole fantástica como género bien diferenciado, con unas estrategias semióticas propias: efectos de sentido (semánticos) que le pertenecen en virtud de la estructura (sintáctica) que lo conforma. El análisis de los relatos de la segunda mitad del XIX aclarará ciertas características del umbral fantástico, entendido no sólo como el instante de ambigüedad o vacío narrativo, sino también como el momento histórico en que da inicio un género que, desde su nacimiento, (al contrario de lo predicho por Todorov), antes que ser sustituido por el psicoanálisis, no ha dejado de transformarse y adaptarse a las formas culturales que lo acogen.

#### **4.1. EL CORPUS FANTÁSTICO HISPANOAMERICANO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX**

La novela gótica inglesa del siglo XVIII es el antecedente necesario de la literatura fantástica. Ciertamente, la llamada “novela gótica”, por la representación de ruinas y castillos medievales, o “novela negra”, por

---

<sup>134</sup> *Ibidem.*, p. 28.

los espacios lúgubres poblados de espectros y fantasmas, ofrece al lector de la época diferentes formas de lo sobrenatural (alegorías heredadas por la Edad Media) con el propósito de producir en el lector, antes que un ejemplo teológico, un efecto estético determinado. Novelas como *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *El diablo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte; *Los misterios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe; *El monje* (1794), de Mathew Gregory Lewis; *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804), de Jean Potocki; *Frankenstein, el moderno Prometeo* (1817), de Mary Shelley; *Melmoth, el errabundo* (1820), de Maturin, enfatizarán ya lo sobrenatural como una forma de provocación a la moral didáctica del Siglo de la Razón y exaltarán las emociones (la función estética) como una alternativa a la sensatez del neoclasicismo. Y en este sentido, el género fantástico del XIX se nutrirá de ello (no de los temas sobrenaturales, sino de la estrategia de la novela gótica para desarticular la significación neoclásica y racional) con el fin de crear el umbral fantástico que cuestiona los diferentes sistemas de significación racionalistas.

Autores europeos, en los inicios del nuevo género, supieron por dónde encaminarse; entendieron que debían cultivar esa relación limítrofe y conflictiva entre lo lógico y lo estético como experiencia de significación, tal y como afirma Italo Calvino: “lo fantástico es exploración de la zona oscura donde se mezclan las pasiones más desenfrenadas del deseo y los terrores de la culpa; es evocación de los fantasmas que cambian de forma como en los sueños, ambigüedad y perversión”<sup>135</sup>.

Así, durante todo el siglo XIX europeo desfilaron cuentos que recurrieron a la experiencia de los límites, se ubicaron en las fronteras de los códigos lógicos y estéticos, fundando el género de umbral fantástico. *Cuentos fantásticos del XIX*, editado por Italo Calvino<sup>136</sup>, es un claro ejem-

---

<sup>135</sup> Italo Calvino, *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, Madrid, Siruela, 2005, p. 28.

<sup>136</sup> Los relatos que reúne Calvino en esta antología son: “Historia del endemoniado Pacheco” (1805), perteneciente al libro *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki; “Sortilegio de otoño” (1808-1809), de Joseph von Eichendorff; “El hombre de arena” (1817), de E.T.A. Hoffmann; “La historia de Willie el Vagabundo” (1824), de Walter Scott; “El elixir de larga vida” (1830), de Honoré de Balzac; “El ojo sin párpado” (1832), de Philarète Chasles; “La mano encantada” (1832), de Gérard de Nerval; “El joven Goodman Brown” (1835), de Nathaniel Hawthorne; “La nariz” (1836), de

plo de la conformación del género fantástico durante el transcurso de todo el XIX europeo.

En América, lo prodigioso y sobrenatural —que es el resultado de la combinación cultural europea con las leyendas y mitos autóctonos americanos, pero también la interpretación que los propios europeos hicieron de ellos—, durante el siglo XVIII y parte del XIX, encontraron su espacio en los diferentes tipos de leyendas. Existieron dos tipos: las leyendas de transmisión oral, que eventualmente formaron parte de las diferentes investigaciones del folklore, y las leyendas literarias, que “a base de un argumento tradicional recobrado por un escritor, o de una fábula original creada sobre el modelo de la tradición legendaria, llegaron a constituir un género durante el Romanticismo”<sup>137</sup>.

Los cuentos fantásticos hispanoamericanos “van a ir despojándose de los componentes más fantasmagóricos para ubicarse más bien en la vida cotidiana de las urbes modernas, bien en la consciencia fragmentada del sujeto contemporáneo”<sup>138</sup>. La primera década del siglo XIX en América muestra una escasa producción de relatos fantásticos. Esto se debe, además de las razones sociales mencionadas en el capítulo anterior, quizás a la escasa difusión de Hoffmann y Allan Poe, “los dos principales grandes modelos que estaban renovando el panorama de la literatura fantástica occidental”<sup>139</sup>.

José María Martínez percibió:

---

Nikolái Vasílevich Gógol; “La muerta enamorada” (1836), de Théophile Gautier; “La Venus de Ille” (1837), de Prosper Mérimée; “El fantasma y el embalsamador” (1838), de John Sheridan Le Fanu; “El corazón delator” (1843), de Edgar Allan Poe; “La sombra” (1847), de Hans Christian Andersen; “El guardavía” (1866), Charles Dickens; “Un sueño” (1876), Iván Turguéniev; “Chertogón” (1879), Nikolái Semionovich Leskov; “¡Como para confundirse!” (1883), de Auguste Villiers de l’Isle-Adam; “La noche” (1887), de Guy de Maupassant; “Amour Dure” (1890), de Vernon Lee; “Chickamauga” (1891), de Ambrose Bierce; “Los agujeros de la máscara” (?), de Jean Lorrain; “El diablo en la botella” (1893), de Robert Luis Stevenson; “Los amigos de los amigos” (1896), de Henry James; “Los constructores de puentes” (1898), de Rudyard Kipling; “El país de los ciegos” (1899), de Herbert George Wells.

<sup>137</sup> Oscar Hahn, *op. cit.*, p. 13.

<sup>138</sup> *Ibidem.*, p. 62.

<sup>139</sup> José María Martínez, *op. cit.*, p. 60.



La escasa presencia de relatos propiamente fantásticos en esa primera fase, que duraría aproximadamente hasta 1850. Los estudios al respecto sólo han podido recuperar un puñado de narraciones en esa primera mitad del siglo, frente a la relativa abundancia que empieza a darse a partir de la década de los 60 <sup>140</sup>.

Esto puede explicarse si se toma en cuenta que en América el romanticismo político predominó durante todo el inicio del XIX. Las glorias patrias, los heroísmos independentistas y la grandeza del paisaje americano serán los temas predilectos; la narrativa fantástica y su umbral de significación no vendrán sino más tarde, “ya que ésta se asocia sobre todo con la vertiente iconoclasta e individualista del Romanticismo, la cual, entre otras cosas, persigue la manifestación de las fracturas y quiebras metafísicas del contexto en que se escribe”<sup>141</sup>.

De las antologías consultadas para este trabajo, sólo las de Lola López Martín y José María Martínez recogen ejemplos, más bien escasos, de textos fantásticos anteriores a la segunda mitad del XIX. En la antología de Lola López Martín pueden leerse los textos “La mulata de Córdoba”, del mexicano José Bernardo Couto, y “El puente de Iconozco”, del colombiano José María Ángel Gaytán, ambos presumiblemente escritos durante la primera mitad del siglo XIX; también “Raro ejemplo de un sonámbulo” y “Carta verídica sobre un maravilloso fenómeno”, ambos publicados de forma anónima en el número 24 de *Papel periódico de la Habana*, el 24 de octubre de 1790<sup>142</sup>. Los demás textos que figuran en la antología son posteriores al año de 1850.

José María Martínez registra únicamente el relato anónimo “La visita al nigromante”, que apareció en el número 5 del almanaque *No me olvides*, publicado en Londres y distribuido en Hispanoamérica, particularmente en México, Colombia, Buenos Aires, Chile, Perú y Guatemala,

---

<sup>140</sup> *Ibidem.*, p. 55.

<sup>141</sup> *Ibidem.*, p. 57.

<sup>142</sup> Cfr. Lola López Martín, *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2006, pp. 4-11.



en el año de 1828<sup>143</sup>. Aunque ambos investigadores no los incluyen en sus antologías, también son considerados fantásticos los relatos mexicanos “La calle de don Juan Manuel”, del Conde de la Cortina, que se publicó en la *Revista Mexicana*, en 1835; “Un estudiante” de Guillermo Prieto, publicado con el pseudónimo de Fidel en el *Siglo XX*, el 11 de julio de 1842; “El diablo y la monja: cuento fantástico”, de Manuel Payno, publicado en 1849.

Como puede verse, apenas algunos cuentos registrados cuyas publicaciones pueden datarse antes de 1850, y sólo en tres países: México, Cuba y Colombia. En cambio, la lista de relatos aparecidos durante la segunda mitad del siglo (de 1850 a 1900) es extensa y abarca casi todos los países hispanoamericanos. La conforman autores que escribieron uno o varios relatos, que si bien no todos pueden calificarse de fantásticos, ya contienen ciertos rasgos del sistema de codificación fantástica. México y Argentina son los países en los que hubo mayor recurrencia de relatos fantásticos.

En México escriben este tipo de relatos Vicente Riva Palacio, Ignacio Manuel Altamirano, Justo Sierra, José María Roa Bárcena, José López Portillo, Juan Manuel Balbotín, Manuel Gutiérrez Nájera, Guillermo Vigil Robles y Bernardo Couto Castillo. En Argentina, Juana Manuela Gorriti, Miguel Cané, Eduardo Ladislao Holmberg, Carlos Olivera, Guillermo Enrique Hudson, Lucio V. Mancilla y Leopoldo Lugones. A estos nombres deben sumarse los de escritores de casi todos los países de Hispanoamérica.

La conclusión que se desprende de esto es que el periodo que más propició la aparición de lo fantástico, como género y no sólo como modo discursivo, fue la segunda mitad del siglo XIX. Las condiciones culturales de ese momento en Hispanoamérica, aunadas a las influencias y confluencias de Europa en América, los sistemas de mundo que convivieron estorbándose o no, y la ordenación de las nuevas naciones favorecieron la aparición y la incipiente conformación del género. Por lo tanto, los relatos de este momento constituyen el umbral (el origen)

---

<sup>143</sup> Cfr. José María Martínez, *op. cit.*, pp. 76 -77.

del género fantástico en Hispanoamérica y su análisis explicará (i) los rasgos que sistematizan al género, (ii) los elementos culturales que los conforman y (iii) los elementos que el fantástico posterior del XX mantuvo o transformó, para llegar así a una nueva forma de fantástico.

Analizaremos, por consecuencia, cinco relatos de índole fantástica que, a juicio nuestro, son muestra clara del sistema de codificación fantástica. Todos pertenecen a la segunda mitad del XIX, porque es el periodo en que surgió el género, y a cinco geografías que van del centro al sur de Hispanoamérica. Esto permitirá ofrecer una muestra de la conformación histórica y sistemática del género.

#### **4.2. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE CINCO RELATOS FANTÁSTICOS HISPANOAMERICANOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX**

Los relatos a los que se les aplicará el análisis semiótico propuesto en este trabajo son «La estatua de bronce» (1854), del venezolano Juan Vicente Camacho; «Coincidencias» (1867), de la argentina Juana Manuela Gorriti; «Lanchitas» (1878), del mexicano José María Roa Bárcena; «La Poza de la Sirena» (1888), del costarricense Manuel Argüello Mora y «La granja blanca» (1900) del peruano Clemente Palma.

La elección de estos relatos corresponde a criterios cronológicos y geográficos. Los textos son una muestra representativa de cada una de las cinco décadas de la segunda mitad del XIX y de países que se encuentran al norte, centro y sur del continente. De esta manera se intenta abarcar un horizonte general de la producción de textos fantásticos, de sus rasgos narrativos y culturales predominantes, para así intentar una comprensión del origen y estructura semiótica de este género en Hispanoamérica.

Para reconocer la codificación fantástica se analizarán los niveles sintáctico, semántico y pragmático, pero también las tres categorías semióticas que propician el umbral fantástico en cada relato elegido. El código implica las generalidades de esta literatura; las categorías semióticas, las particularidades de cada uno de ellos. De esta forma,

según creemos, se podrá fundamentar el hecho fantástico como un umbral semiótico, ubicado entre las funciones lógicas y estéticas, que, con su aparición, posibilitó la existencia de un código fantástico surgido durante el XIX.

#### 4.2.1. «LA ESTATUA DE BRONCE» DE JUAN VICENTE CAMACHO

##### 4.2.1.1. CONTEXTO DEL RELATO

«La estatua de bronce» apareció por primera vez en *El Herald de Lima*, el 22 de septiembre de 1854. Posteriormente se recogió en *Tradiciones y relatos* en el año de 1962. Esta última versión es la que compilan Lola López Martín y José María Martínez en sus respectivas antologías y es la que aquí se analiza. Juan Vicente Camacho escribió dos relatos que pueden considerarse fantásticos: «La estatua de bronce» y «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado» (1861), en éste un grupo de científicos reviven temporalmente a un pirata asesino.

A su autor se le conoce como poeta y autor de prosa realista. En Caracas publicó, con el pseudónimo de Terepaima, artículos de costumbres en *La Prensa*; en Lima, artículos y poesía satírica en *El Herald de Lima*. Escribió también para *El Comercio* y *El Nacional*, y fue cofundador y director de la *Revista de Lima*. Con el pseudónimo de Ali Bey divulgó en *El Herald* (1858–1855) una serie de artículos político-literarios que comentaban la cultura y la vida peruanas y que, eventualmente, conformarían su obra más conocida, *Cartas Turcas* (1861)<sup>144</sup>. Los dos relatos fantásticos de Juan Vicente Camacho resultan, por lo tanto, una excepción a los hábitos literarios de este autor.

Además de la «La estatua de bronce», durante la década de los cincuenta en el XIX, «Gaspar Blondín» es el otro relato de índole fantástica que figura en las antologías consultadas. Fue publicado por el ecuatoriano Juan Montalvo en el *Cosmopolita de Quito*, el 6 de agosto de 1858. El

---

<sup>144</sup> Cfr. Lola López Martín, *op. cit.*, p. 26.

hecho de que sólo se registren dos relatos fantásticos durante diez años sugiere la poca importancia que, para esta década del XIX, se le daba a este tipo de literatura.

#### 4.2.1.2. EL SISTEMA SINTÁCTICO. LA FICCIÓN REALISTA

«La estatua de bronce», relato breve dividido en tres capítulos, cuenta la historia de Alberto, un joven enamorado de una estatua de Venus. Su familia preocupada de esta circunstancia lo manda de viaje con el objetivo de curarlo de tan insensata pasión. De regreso, Alberto es desposado con una acaudalada joven a quien la estatua de bronce, o Alberto (no se sabe con certeza), da muerte la noche de bodas.

La base realista sobre la que el relato se sostiene sintácticamente es expresada claramente cuando se lee en el segundo capítulo que “su buen padre resolvió que [Alberto] hiciera algunos viajes [...] el honrado anciano temía que su hijo estuviera dominado por una pasión desgraciada, no pudiendo concebir que una Venus de Bronce fuera capaz de volverle el juicio” (p. 29)<sup>145</sup>. Puesto que tanto el padre como la familia ponen en tela de juicio los sentimientos de Alberto por la estatua, se infiere que el marco de referencia cultural del relato niega en la realidad enunciada que esto (el amor del joven por la estatua) sea posible.

Otro rasgo sintáctico de articulación realista en el relato es la insistencia en la nobleza de la familia del protagonista. El texto expresa varias veces el lugar social de Alberto y el de la familia a la que pertenece. Por ejemplo, de Alberto afirma que “en su apuesta y gentil presencia se descubría la finura aristocrática y el porte de un hombre del gran mundo” (p. 27) y de la familia puede leerse que “desconsolada la noble familia de Alberto de su estado lastimoso buscaba en vano los médicos más hábiles” (p. 28). El padre de Alberto ajusta para su hijo un matri-

---

<sup>145</sup> Todas las citas que se hagan de “La estatua de bronce” son tomadas de *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, ed. y pról. Lola López Martín, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2006, y sólo aparecerá entre paréntesis el número de la página de donde se recoge la cita.

monio “con una rica y hermosa joven” (p. 29), y una vez celebradas las nupcias “se oía en los salones del padre de Alberto el estruendo de la música, el rumor alegre del festín” (p. 29).

La recurrencia en el aspecto socioeconómico parece significar un realismo que sugiere la importancia que tiene la riqueza y lo social para la familia. Sin embargo, encontramos desde el inicio de la historia que Alberto se ha desprendido de esta codificación de realidad. Alberto, quien era “uno de esos hombres que vienen al mundo para ocupar un lugar distinguido en la sociedad” (p. 27), es un artista, solitario, conmovido y enamorado de una estatua de Venus. Este sentimiento preparará el hecho insólito del relato.

#### 4.2.1.3. *EL HECHO ANÓMALO*

El hecho insólito, que supone el segundo momento de la sintaxis fantástica, es propiciado por la disensión de Alberto con la realidad familiar. Antes que preocuparse por la nobleza y la riqueza familiares, Alberto le declara su amor a una Venus de bronce, lo cual, dada la ficción realista del relato, resulta una insensatez. La declaración, en octosílabos, se convierte en los votos de matrimonio de Alberto con la estatua: “Yo te adoro, ángel nacido / de las espumas del mar; / si otros te dan al olvido / yo, animoso, te he erigido / en mi corazón un altar” (p. 28). Después de decir esto, Alberto, arrodillado frente a la estatua, “sin reparar en lo que hacía, puso un magnífico anillo en los dedos de la Venus, en prueba de su amor” (p.28).

El lector ha presenciado el compromiso matrimonial, cuya prenda es el anillo de la madre del protagonista. Sin el suceso descrito en el párrafo anterior no se entiende el hecho insólito: el movimiento de los dedos de la estatua para evitar que le hurten el anillo y, posteriormente, el estrechar en su seno a la novia hasta dejarla sin vida. La Venus, con este acto, estaría defendiendo sus derechos de cónyuge. Recordemos que Alberto, en el momento que coloca el anillo en los dedos de la Venus, “hablaba con la inanimada diosa como si fuera su esposa” (p. 28).

#### 4.2.1.4. LOS INDICIOS

El hecho sobrenatural está anunciado de diversas formas en el relato. El primer indicio es la descripción del protagonista: Alberto es altamente pasional, pero también es un objeto de belleza. La descripción es la siguiente: Alberto “era alto, bien formado, de miembros delgados y nerviosos. Tenía los ojos de mirada penetrante y fuego irresistible, una boca que envidiaría una niña de quince años y una fisonomía llena de fuego e inspiración. Largos cabellos negros ondeaban, naturalmente rizados, sobre un cuello que un estatuero pondría sobre los hombros de un Apolo” (p. 27). Como puede verse, el retrato del protagonista combina cualidades morales, pasión e inspiración, con características físicas, las cuales pertenecerían sin discusión alguna a una estatua. Alberto es un objeto altamente animado.

Por otra parte la estatua de Venus se describe con la misma estrategia. Si Alberto es un ser animado con cualidades de objeto, la estatua tiene muchas características vitales:

Venus, la voluptuosa protectora del amor, en el momento de recibir una ofrenda. Su cuerpo de formas redondas, mórbindas y tentadoras está ligeramente inclinado hacia delante; tiene un brazo extendido con gracia como para aceptar lo que le ofrecen y con el otro se cubre ruborosa el seno. Respira aquella obra maestra un perfume de amor indefinible; y en sus ojos sin pupilas, en su boca entreabierta, en sus formas de una belleza ideal, hay ese encanto irresistible que tanto conmueve la imaginación del artista (p. 27-28).

De esta forma, Alberto y la estatua se encuentran en el mismo nivel sintáctico, pues comparten simultáneamente características animadas e inanimadas. Este sería una de los indicios más fuertes del hecho sobrenatural, pues ambos pertenecen en cierta medida al mundo fantástico.

Además de este, existen otros elementos indiciales que preparan el acontecimiento fantástico. Los objetos inanimados, y sin embargo plenos de vida, que ocupan la mesa y la periferia del gabinete de Alberto,

junto a seres vivos ahora muertos. Entre trozos de mármol hay aves disecadas, junto a cuadros antiguos se encuentran esqueletos humanos, y, al centro de la habitación, la Venus, colgando, sin estar en el lugar más alto pero tampoco sin tocar el piso de salón. Lo que sugiere que en la estatua se conjugan lo vivo y lo muerto. Inanimada, al igual que todos los objetos que la rodean, y puesto que el espacio que ocupa es el centro, tanto vertical como horizontal, entonces la Venus y el lugar que ocupa son, sumariamente, símbolos del umbral fantástico.

#### 4.2.1.5. *EL SISTEMA SEMÁNTICO. LA INTENCIÓN DESESTABILIZADORA*

En cuanto al sistema semántico se puede afirmar que el relato parte de una completa secularización, pues no hay en él ninguna referencia cultural que apunte a la religiosidad católica con la que Venus, diosa pagana de la antigüedad, antagonice. No hay siquiera una sugerencia de ceremonia religiosa de la boda, se hace alusión a la fiesta, al estruendo de la música y al alegre festín, pero no existe indicación alguna que señale la aparición de religiosidad. Semánticamente, lo fantástico surge aquí como una posible persistencia de la antigüedad clásica grecolatina, de la discontinuidad histórica que implica la aparición de una diosa de la antigüedad en un mundo secularizado.

En este sentido, lo fantástico implicaría el deseo de desestabilizar los códigos de secularización del discurso positivista de la época. Por esta razón, el relato recurre a dos formas de concebir el mundo: científica y artística. En el segundo párrafo del relato se lee: “En el momento en que le conocemos [Alberto] está sentado junto a una mesa [en la que] se ven con profusión objetos de artes y ciencias” (p. 27). La lógica de la conjunción del relato autorizaría que, en un mundo en que lo material no tiene movimiento, ni deseos o emociones, la Venus de bronce, objeto, estatua, pueda moverse y vengar, celosa, la afrenta recibida por Alberto. La estatua y el lugar que ocupa, como hemos dicho, representan el umbral fantástico que conjuga los códigos lógicos y estéticos del relato: los objetos científicos, sin vida, y el fuego irresistible de la mirada de Alberto, su inspiración y su imaginación de artista exaltado; pero también la

respiración, el encanto irresistible y la vida (sin vida) de la estatua.

Para Occidente, Venus es una función semiótica que cuenta con diversas cargas semánticas. No obstante, el motivo de la Venus que cobra vida tiene, para el relato que nos ocupa, dos antecedentes. El mito de Pigmalión y «La Venus de Ille» (1837), de Prosper Mérimée. Debemos hacer una breve mención a estos referentes semánticos para comprender mejor el relato que comentamos y explicar el umbral fantástico que representa.

1°. El origen de Venus, al que el relato hace alusión con los octosílabos “yo te adoro, ángel nacido / de las espumas del mar” (p.28), y la atribución como “la voluptuosa protectora del amor” (p. 27), coinciden con el origen mítico de la diosa y su epíteto principal. Robert Graves lo registra en *Los mitos griegos* de la siguiente forma:

Afrodita, Diosa del Deseo, surgió desnuda de la espuma del mar y, montada sobre una concha marina, arribó a la orilla, primero de la isla de Citera. Pero al ver que sólo era una pequeña isla, pasó al Peloponeso y, finalmente, fijó su lugar de residencia en Pafos, Chipre [...] Algunos afirman que surgió de la espuma que rodeaba los genitales de Urano cuando Cronos los arrojó al mar<sup>146</sup>.

Hesíodo en la *Teogonía* habla así de las características de la diosa: “Y estas atribuciones posee desde el comienzo y ha recibido como lote entre los hombres y dioses inmortales: las intimidades con doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura”<sup>147</sup>.

2°. Alberto, protagonista de “La estatua de bronce”, al igual que Pigmalión, se enamoró de la diosa. Ambos vieron animarse (en la piedra uno, en el metal el otro) al espíritu de Afrodita o Venus. El mito se cuenta de la siguiente manera:

Pigmalión, hijo de Belo, se enamoró de Afrodita, pero como

---

<sup>146</sup> Robert Graves, *Los mitos griegos 1*, Madrid, Alianza, 2001, p. 61.

<sup>147</sup> Hesíodo, *Teogonía*, Madrid, Gredos, 2000, p. 19.



ella no quiso acostarse con él, hizo una imagen de marfil de la diosa y la puso sobre su cama, suplicándole que se compadeciera de él. Afrodita penetró en la imagen y le dio vida como Galatea, que dio a Pigmalión dos hijos: Pafo y Metarme. Pafo, sucesor de Pigmalión, fue padre de Ciras, que fundó la ciudad chipriota de Pafos y construyó allí el famoso templo de Afrodita<sup>148</sup>.

Como puede verse, para Pigmalión el encuentro con la diosa resultó propicio, no así para el personaje de Juan Vicente Camacho. Tampoco para Alfonso Peyrehorade, protagonista de “La Venus de Ille” de Mérimée, el conocimiento de la diosa es benéfico. ¿Por qué Pigmalión sobrevivió a la diosa y no así Alfonso, quien muere a manos de ella, y Alberto, quien enloquece ante el homicidio de su joven esposa? La respuesta a esta interrogante quizás se deba a la incompatibilidad cultural en la que se presenta Venus. Para Pigmalión era una deidad a la que se le debía la construcción de un templo para su culto en una ciudad entera; para Alfonso, una deidad pagana y malévola, contrapuesta al catolicismo; para Alberto y su familia, el símbolo de un desvarío erótico. Los dos últimos casos humillan a la deidad, quien debe mostrar su carácter divino frente a seres que ya no la consideran así o simplemente ya no creen en ella.

3°. No todos los significados y atribuciones de Venus son positivas. No se debe dejar de lado el hecho de que ella fue la amante de Ares, dios de la guerra. En este sentido Afrodita tiene un lado sombrío, el cual es reflejado en los relatos de Mérimée y Juan Vicente Camacho. Robert Graves registra algunos títulos de Afrodita que parecerían contradecir su belleza y afabilidad.

Como Diosa de la Muerte-en-Vida, Afrodita recibió muchos títulos [...] En Atenas la llamaban la Mayor de las Parcas y hermana de las Erinias; y en otros lugares es conocida como Melenis (“la negra”), un nombre que Pausanias explica ingenuamente diciendo que significa que la mayor parte de los actos

---

<sup>148</sup> Robert Graves, *op. cit.*, p. 280.

sexuales tienen lugar durante la noche. Otro nombre es Escotia (“la oscura”), Andrófona (“asesina de hombres”) e incluso, según Plutarco, Epitimbría (“la de las tumbas”)<sup>149</sup>.

Hasta el momento sólo nos hemos centrado en la estatua como elemento narrativo del hecho insólito. Sin embargo, el umbral fantástico, que se encuentra entre la significación lógica y estética aparece sólo al final del relato cuando, una vez que se hubo movido la estatua, Alberto ofrece señales claras de su locura:

Alberto dio un grito horroroso, sus ojos se fijaron de un modo horrible, como si quisieran saltar de sus órbitas, y arrancándose los cabellos con desesperación cayó al pavimento. Entonces llegó a su oído una voz espantosa [...] se levantó frenético, arrojó la estatua del pedestal que rodó poniendo en sus brazos un cuerpo helado: era el de su es-posa. El infeliz cayó de rodillas en el pavimento, lanzando un grito que no se puede describir. Estaba loco (p. 30).

#### 4.2.1.6. *EL UMBRAL FANTÁSTICO Y LAS FUNCIONES CULTURALES*

El sentimiento fantástico se desprende de la incapacidad de explicar si la estatua en verdad se movió y fue ella quien dio muerte a la novia, o fue Alberto, quien en un delirio de locura, asesinó a su esposa, cuyo cuerpo helado quedó en sus brazos. Este sería el hecho fantástico del relato, cuya explicación lógica querría que Alberto, esquizofrénico, actuó sin saber lo que hacía; la explicación estética implicaría que Afrodita tomó el cuerpo de la estatua y, como Diosa de La Muerte en Vida, asesinó a la joven e hizo enloquecer a su prometido. La primera explicación supone lo Extraño; la segunda, lo Maravilloso. Pero el relato desautoriza ambas justificaciones; el acontecimiento no puede explicarse por ninguno de estos recursos, lo cual supone la oscilación del hecho ocurrido en el umbral de significación fantástica.

---

<sup>149</sup> *Ibidem.*, p. 91.

Esto tiene algunas implicaciones en el nivel pragmático del sistema semiótico fantástico. Hemos dicho que “La estatua de bronce” es un relato completamente secularizado y que, no habiendo ningún indicio de religiosidad católica, la estatua no puede considerarse pagana y, por tanto, símbolo del mal. Entonces, pragmáticamente, ¿cuál es el cuestionamiento que el relato sugiere del discurso hegemónico en el que se inscribe? Si el positivismo sugirió una completa secularización y (para decirlo de forma antitética) una fe en la ciencia, “La estatua de bronce” expresaría entonces, y en primer lugar, la supervivencia de la antigüedad clásica, teocrática y teogónica, en un mundo altamente descreído por cientificista. Desde esta perspectiva, Venus, en donde quiera que le rindan culto (en este caso Alberto, cuyo desorden psíquico se refleja en su gabinete), encontraría un lugar propicio para manifestarse, como lo haría cualquier deidad, católica o no.

#### *4.2.1.7. EL SISTEMA PRAGMÁTICO. CUESTIONAMIENTO Y APERTURA EPISTEMOLÓGICA*

La propuesta semiótica en el nivel pragmático sugeriría al lector que los dioses, cualesquiera que estos sean, exigen su derecho a existir y que una construcción de mundo, como la del XIX, cuyas funciones semióticas niegan lo numinoso, se equivoca. En segundo lugar, sugeriría que el Tiempo, tal y como es concebido por la modernidad y por el cientificismo positivista, tiene una gran cantidad de vacíos y de rupturas en la continuidad histórica. La aparición de una diosa antigua sugeriría que la concepción lineal del tiempo es ilusoria, o por lo menos lo es para los dioses cuya temporalidad no es la misma que la humana. Ambas consideraciones se desprenden del nivel pragmático y presuponen una apertura epistemológica por la que se vislumbran cuestionamientos a la ciencia empírica, a los protocolos sociales, a la religiosidad de la época. Desde esta perspectiva, el loco es un vidente que, gracias a mecanismos inexpresables e inexplicables, se pone en contacto con divinidades que, aunque consideradas paganas, no dejan de ser menores que las propuestas por el catolicismo.

#### 4.2.1.8. EL CÓDIGO FANTÁSTICO DE «LA ESTATUA DE BRONCE»

Dado que conjuga elementos de los tres niveles del sistema, puede decirse que «La estatua de bronce» es un relato de codificación fantástica. Se encuentra en ese umbral de significación y plantea al lector el misterio de quién fue el asesino de la joven novia: o la estatua cobró vida para asfixiarla o Alberto, quien ya se consideraba curado, es homicida. El relato no permite una elucidación clara y concreta, porque cuando Alberto quiere arrancarle el anillo a Venus, y esta aprieta la mano, él queda “trémulo y sin color, y a no ser por su novia, hubiera caído sin conocimiento” (p. 30), además cuando la desposada “se acercó a la estatua para quitarle el gaje de su esposo. La colosal figura extendió los brazos y, estrechando contra su seno a la desgraciada joven, la ahogó” (p. 30). Estas afirmaciones plantean una duda: ¿la joven vio moverse a Venus? De ser así, la solución es Maravillosa. Pero el final del relato implica una ambigüedad: Alberto, con el cuerpo de su esposa en los brazos, cae de rodillas y lanza “un grito que no se puede describir. Estaba loco” (p. 30), esta solución implica lo Extraño. Si se acepta la primera, entonces la deidad pervive; si la segunda, Alberto es un esquizofrénico. El relato, sin embargo, desautoriza cualquier explicación y, debido a su codificación fantástica, resulta imposible hacer cualquier juicio sobre la resolución del misterio.

### 4.2.2. «COINCIDENCIAS» DE JUANA MANUELA GORRITI

#### 4.2.2.1. CONTEXTO DEL RELATO

«Coincidencias» fue escrito en 1867 por Juana Manuela Gorriti (1818-1892) como una serie de relatos independiente y apareció por primera vez en *El álbum*, una revista para mujeres que dirigía Carolina Freyre de Jaimes. Posteriormente, los relatos fueron publicados en el segundo volumen de *Panoramas de la vida* (Buenos Aires, Casavalle, 1876, págs., 251-263).

A diferencia de otros escritores de la época, la autora cultivó desde 1865, con el relato «Quien escucha su mal oye», el gusto por lo fantástico; y, como ya antes se había dicho, los relatos de Gorriti, y los de Holmberg, presuponen el primer *corpus* fantástico en Hispanoamérica. De forma tal que «Coincidencias» implica una búsqueda consciente de la expresión del sentimiento fantástico. Lo cual explica la recurrencia de este texto en las diferentes compilaciones de literatura fantástica del XIX en Hispanoamérica. Lo incluyen en sus respectivas antologías Oscar Hahn, Lola López Martín y José María Martínez.

#### 4.2.2.2. EL SISTEMA SINTÁCTICO. LA FICCIÓN REALISTA

Como en el *Decamerón* de Bocaccio, «Coincidencias» es una sucesión de relatos enmarcados. Con el fin de guarecerse de la lluvia, un grupo de personas, reunidas en torno al fuego, relatan varias historias con el propósito de pasar el rato. Cada narrador debe cumplir un requisito: ofrecer la relación de una coincidencia. Así surgen «El emparedado», «El fantasma de un rencor», «Una visita infernal» y «Yerbas y alfileres».

Sintácticamente, «Coincidencias» involucra varios niveles narrativos, todos ellos unidos por un tema de base realista: la reunión. En ésta, un heterogéneo grupo de invitados se ve obligado por un inusual aguacero a permanecer dentro de un salón y se aburre, fastidiado por “la monotonía de la velada” (p. 121)<sup>150</sup>. Este ambiente es provocado por la presencia de dos hombres de iglesia, el vicario de J y el canónigo de B, que impide que los demás participantes —entre ellos cuatro jovencitas— se diviertan con soltura. En el texto se lee que “el piano estaba, en verdad, abierto, y el pupitre sostenía una linda partitura y vales a discreción; pero hallábase entre nosotros dos hombres de iglesia y su presencia intimidaba a las chicas” (págs. 121–122).

El relato caracteriza socialmente a los asistentes, al contraponer (i) a

---

<sup>150</sup> Todas las citas que se hagan de “Coincidencias” son tomadas de *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, ed. José María Martínez, Madrid, Catedra, 2011, y sólo aparecerá entre paréntesis el número de la página de donde se recoge la cita.

representantes de la iglesia con gente laica y (ii) a los viejos con los jóvenes. Pues los asistentes constituyen “la Antigüedad, la Edad Media, el presente, y las promesas de un riente porvenir, en los bellos ojos de cuatro jóvenes, graciosas y turbulentas” (p. 121). De esta manera, los elementos de diversión: el piano, la partitura y el canto, no pueden sino considerarse inmorales. El pudor de las jóvenes les impedirá “entregarse a los compases de Strauss y a las melodías de Verdi [además que] arredrábalas el repetido *io t'amo* de los maestros italianos, en presencia de aquellas adustas sotanas” (p. 122). Los relatos enmarcados responderán así a un sólo propósito: entretener a las cuatro chicas, que serán, además, emblemas del género y la clase social a quienes iba dirigido lo fantástico durante la segunda mitad del XIX en América; es decir a las lectoras de revistas como *El álbum*.

Cada relato de la serie está construido sobre una ficción de base realista. En «El emparedado», relato narrado por el vicario de J, se presenta la cotidianeidad en el sermón que el protagonista, siendo aún cura de S, debía predicar en la fiesta de H, lugar al que había sido invitado con ese propósito. Así, encontramos al cura sin escribir su composición debido a que está “subyugado por la pereza que se apodera del ánimo en la vida de los campos” (p. 124); esto es un espacio propio del realismo del XIX. En «El fantasma de un rencor» se presenta con los sacramentos que el canónigo de B, narrador testimonial del relato, debe administrar a una joven que está a punto de morir de tisis. Ésta guarda un gran resentimiento hacia su hermano Eduardo, quien le ha prohibido recibir a su novio Enrique, un joven militar al que considera enemigo político.

El canónigo, preocupado de este sentimiento, inconveniente para el alma de la enferma manda a llamar a Eduardo para que su hermana pueda perdonarlo y así descansar espiritualmente. En «Una visita infernal», narrado por una de las señoras invitadas, encontramos —“sola en su retrete [...] esperando a que su marido pudiera arrancarse del cúmulo de abrumadoras felicitaciones a reunirse con ella” (p. 129)— a una joven de dieciocho años en su noche de bodas y a punto de salir de luna de miel.

Finalmente, en «Yerbas y alfileres», cuyo narrador no se especifica en el relato, se encuentra circunscrito en la ficción realista a través de diálogo que el narrador sostiene con el profesor Passaman, hombre de ciencia: médico y magnetizador. Passaman será, posteriormente, quien tome la voz narrativa.

#### 4.2.2.3. LOS HECHOS ANÓMALOS

Como puede verse, la construcción de cada relato implica espacios familiares y cognoscibles, y será ésta la que haga propicio el hecho insólito en cada uno de ellos. La casualidad, que será el motor que eche a andar todo el aparato narrativo, ofrecerá a los relatos el acontecimiento que desarticule el espacio cotidiano de cada personaje. Los acontecimientos que ponen en crisis la cosmovisión realista de los personajes son los siguientes:

1°. En «El emparedado», lo insólito se plantea con la conjunción de dos momentos: (i) la aparición o el sueño del cura que, justo a las doce de la noche, dialoga con un clérigo el cual le indica que la cita buscada, para incluir en su sermón, no está en Tertuliano sino en las *Confesiones* de San Agustín, y (ii) cuando, tiempo después, que echan abajo el muro que media entre la celda ocupada por el cura y la siguiente, encuentran, entre una pared doble, el cadáver de un jesuita. El sentimiento de lo insólito se acrecienta porque el aparecido no se equivoca, ya que cuando el vicario busca la cita en las *Confesiones* la encuentra efectivamente. El vicario interpreta que su memoria ha tomado, durante el sueño, la forma del jesuita.

Este hecho hace dudar al propio narrador del relato y así lo expresa en el preludio de su historia, cuando afirma que referirá “una muy singular coincidencia que por mucho tiempo hizo vacilar mi espíritu entre lo casual y lo sobrenatural” (p. 124). Esto sugeriría, dentro de la lógica del relato, que dos incidentes ocurridos (en este caso, el sueño y el encuentro del cadáver en el muro) sin explicación clara y evidente que los una pueden ser considerados sobrenaturales. Esta idea es co-

roborada por el narrador cuando enuncia, al finalizar su narración, lo siguiente: “¿No es verdad que mi fantástico sueño y la presencia de ese emparedado fueron una extraña coincidencia?” (p. 126). Lo fantástico implicaría en este relato un hecho insólito en el que intervienen (i) la existencia comprobable de un cuerpo emparedado, (ii) la aparición, en el sueño del cura, de un clérigo que señala con “mano demacrada y pálida” al fondo de la celda y que afirma: “Yo duermo allí”, cuya existencia sería demostrada por la cita de San Agustín, y (iii) la incapacidad de reconocer los límites entre el sueño y la vigilia. Por esta última razón, el narrador continúa relatando la aparición del clérigo desde la vigilia, y sólo después afirma haber soñado.

Iba a preguntarle cómo había entrado, pues la puerta estaba con llave, cuando él, tendiendo hacia el fondo de la celda una mano demacrada y pálida, me dijo:

—Yo duermo allí.

A estas palabras hice un movimiento de asombro que me despertó.

Era un sueño pero la voz del clérigo sonaba todavía en mi oído... (p. 125).

Desde esta perspectiva, el nivel sintáctico, al no hacer explícito con anterioridad que la aparición fue soñada, favorece en alto grado al sentimiento fantástico. Los tres puntos quedan en duda, porque o todo fue una extraña coincidencia o fue verdaderamente un hecho sobrenatural. La segunda opción implicaría que el sueño es un espacio (umbral fantástico) de encuentro con lo insólito. Este relato sugiere los temas (i) del aparecido y (ii) la relación entre la vigilia y el sueño como regiones que en algún momento se confunden. Los cuentos “Las ruinas circulares” de Borges y “La noche boca arriba” de Cortázar tendrían uno de sus antecedentes en este relato.

2°. En «El fantasma de un rencor» el accidente de un joven, provocado por su hermana desde su lecho de muerte. La ruptura de las leyes físicas relacionadas con el espacio expresarían el acontecimiento in-



sólito en este relato: Rosalía, la joven enferma, sin moverse del lecho sale (en forma de fantasma) al encuentro de Eduardo, su hermano, quien viaja desde Lima para visitar a la hermana agonizante. Cuando Rosalía, siempre en cama, empieza a delirar grita “¡Socorro para Eduardo, cuyo caballo, espantado de mi sudario, acaba de arrojarlo a tierra, donde yace sin sentido!” (p. 128). Los familiares consideran que el grito de la joven es consecuencia del delirio; sin embargo, momentos más tarde el enviado encargado de traer a Eduardo llega sólo y anuncia: “el caballo al que [Eduardo] montaba, espantado al atravesar por un grupo de sauces, a la entrada de las primeras huertas del pueblo se ha encabritado arrojándolo contra una tapia. Lo ha dejado sin sentido, y vengo en busca de auxilio para volverlo en sí y traerlo” (p. 128).

En este caso, el hecho insólito queda planteado en el momento en que se relaciona lo expresado por Rosalía con la caída de Eduardo. En las dos versiones del accidente (la de Rosalía y la del enviado) interviene el espanto del caballo, pero en la de la primera el susto se debe al sudario de Rosalía y en la del segundo a un grupo de sauces. Ambas versiones resultan contradictorias y reducen el hecho a dos interpretaciones: el caballo pudo percibir el fantasma de la moribunda en el sudario y, por tanto, el hecho insólito es sobrenatural, o el caballo se espantó con un grupo de árboles y la joven deliraba, lo que implica que el hecho insólito responde a una coincidencia completamente explicable. Lo cierto es que la “coincidencia” deja abierta ambas interpretaciones y el narrador, a diferencia del vicario de J, no apela a sus oyentes para realizar una suspensión de juicio respecto a la solución de lo insólito.

3°. En «Una visita infernal» el hecho insólito inicia con la aparición de un hombre que toma a la joven novia el mismo día de su noche de bodas, mientras ésta espera, sola en un cuarto, a su marido para partir de luna de miel. En el relato se lee: “en el umbral apareció un hombre alto, moreno, cejijunto vestido de negro, y los ojos brillantes de siniestro resplandor, que avanzando hacia ella, la arrebató en sus brazos” (p. 129). Aunque la aparición de este hombre no es el hecho insólito, su descripción es muy importante para ello. Cuando este hombre aparece, la luz de la vela que alumbraba el cuarto se

apaga “a tiempo que la voz del novio llamaba a su amada. Cuando ésta volvió en sí, encontróse, apoyada la cabeza en el pecho de su marido, sentada en los cojines del coche, que rodaba en dirección del Cercado” (p. 129). Hay aquí un vacío narrativo que no puede ser explicado: ¿Qué pasó con la novia entre un instante —en que, a un mismo tiempo, el hombre la arrebató en sus brazos, se apagó la luz de la vela y la voz del novio la llamaba— y otro, justo en el momento en que ella, una vez en el coche, vuelve en sí a un lado de su marido? Ahora bien, ¿quién era este hombre? La joven novia lo identifica como el demonio, “¡Fue el demonio!” (p. 129), murmura. Una vez que la protagonista ha envejecido, encuentra nuevamente a un hombre al que identifica como aquél que se le había aparecido en su noche de bodas, y cuando pregunta por el desconocido, el interpelado es un loco, a quien van a buscar enfermeros del hospital, le responde: “Es el demonio. Él me arrancó de mi pacífica morada para llevarme a palacio y hacerme a la fuerza presidente” (ídem).

El hecho insólito planteado por esta coincidencia puede tener más de un sentido. Puede apelar al motivo de la aparición del diablo, o la juventud, a pesar de los años transcurridos, del hombre identificado como el demonio, e incluso como símbolo de un síntoma de ansiedad erótica; el verdadero hecho sobrenatural, sin embargo, que disloca la cotidianeidad de la protagonista es ese espacio carente de significación entre el desmayo y el despertar en el coche.

Las dos primeras posibilidades de lo insólito en el relato quedan débiles, si pensamos que las tres identificaciones del demonio las hacen personajes poco confiables: una joven que acaba de perder el conocimiento, la anciana y el enfermo mental. Parece ser que lo insólito de este relato radica en la pérdida de sentido (entendido como significación y como estado de conciencia), lo cual detonará la inestabilidad de la protagonista de la historia. O bien el misterio se explica con el desmayo de la joven debido a la ansiedad erótica y el hombre nunca apareció, o bien hubo en verdad una visita infernal que canceló los códigos lógicos del mundo narrado; el testimonio del loco apoyaría esta interpretación, aunque, ningún otro elemento narrativo la autoriza.

4°. En «Yerbas y alfileres» el hecho insólito, la sanación de Santiago por las yerbas del doctor Boso o por haber retirado el maleficio del muñeco con alfileres que se encontraba bajo su almohada, implica la amplia participación de quien escucha el relato. Desde el título, la historia plantea el choque de dos sistemas de mundo: las yerbas, que serán sinécdoque de la ciencia médica, y los alfileres, del maleficio sobrenatural. El discípulo, quien cree en los maleficios, y el doctor, quien cree en la ciencia. Aunque el propio doctor Passaman, narrador, testigo y actor del “caso”, es reconocido como médico e hipnotista, cuyos “efectos de ese poder misterioso” (p. 131), son los que Laura va a buscar, pues, como ella misma afirma, “de la ciencia nada espero ya. Vengo a preguntar a ese numen misterioso que os sirve la causa de un mal que consume a un ser idolatrado” (*idem*). Puede percibirse así que el hipnotismo era considerado como una pseudociencia, por lo que Passaman se ve en la necesidad de diferenciar entre ambas profesiones.

El suceso ocurrido involucra dos explicaciones, pues en el momento en que es retirado el muñeco con alfileres el enfermo toma el remedio, las yerbas, del doctor Boso. O Santiago sanó porque el maleficio ya no actuaba sobre él o las yerbas hicieron, como ya antes con “una parálisis de veinte años” (p. 134), su efecto curativo. De esta manera, Santiago sufre “dolores espantosos, acompañados de horribles convulsiones” (p. 136) porque la esposa del doctor quita los alfileres del muñeco o porque la medicina está actuando sobre la enfermedad. El relato anula cualquier tipo de juicio sobre lo sucedido al dejar abierta la posibilidad de ambas respuestas, lo cual queda claramente enunciado al final del relato: “¿Y qué dices de eso? / Yo creo en los alfileres de Lorenza / Yo creo en la yerba del doctor Boso” (p. 136). El texto deja el misterio justamente en los límites de significación lógica y estética, cuyo umbral apela en este texto a la superstición (que es una creencia ajena a la razón, pero juzgada desde ésta), pues, como afirma el doctor Passaman “como tú la señora Passaman es supersticiosa, y se arrojó a la región de lo fantástico” (p. 135). Lo fantástico está representado aquí por la incapacidad de ofrecer un veredicto claro y concreto sobre lo ocurrido, vacilante entre ambas vías de esclarecimiento.

#### 4.2.2.4. LOS INDICIOS

Los indicios, tercer elemento del nivel sintáctico, aparecen en esta serie narrativa desde el primer momento. El narrador de la historia base señala que fue la casualidad quien reunió a los asistentes “en torno a una estufa improvisada” (p. 121). Esto revela que se trata de una circunstancia fuera de lo común, un momento de excepción (el fuerte aguacero) con sus propios códigos de significación, lo cual anuncia el tipo de relatos que se contarán posteriormente. El grupo “doblemente iluminado por el gas y las brasas del hogar” hace referencia a las dos generaciones que se encuentran reunidas. Los viejos serán los primeros en relatar, porque, como afirma el viejo cura “y quien dijo relatos [...] quiso decir plática de viejos” (p. 122, *sic.*). Lo cual hace referencia a que los relatos que se van a referir forman parte de la tradición oral y popular. En este sentido, «Coincidencias» parte de esta pretendida historicidad de la que se habló páginas antes. Todos los relatos de la serie son completamente orales y el receptor intratextual está claramente definido: las cuatro jóvenes quienes, al escuchar el anuncio de la primera coincidencia, dejaron de bostezar, “y [...] perdiendo su timidez, acercaron sus sillas y rodearon al anciano vicario” (p. 124).

Ahora bien, el sentimiento fantástico está anunciado por el hecho de que, cuando el vicario se acerca a los libros de partituras con el fin de elegir una para que las jóvenes la canten, toma precisamente el cuaderno titulado “Coincidencias”. A lo que las chicas responden que “el cuaderno está en blanco [...] su inscripción es el proyecto de una fantasía<sup>151</sup> para dedicarla al profesor que me enseña contrapunto” (p. 122). Se sugiere así que la coincidencia es un espacio para la fantasía, o en otras palabras, para lo fantástico. La señora mayor entiende esta situación y por eso afirma: “¡Coincidencias! Eso, más bien que de cantos, tiene sabor de relatos” (*idem.*). Los indicios plantean así las fronteras que serán la génesis de los cuentos: el aguacero, la hoguera improvisada, el cuaderno en blanco y el proyecto de una fantasía. Todos ellos

---

<sup>151</sup> Forma musical libre que se distingue, más que por la rigidez en su estructura temática, por su carácter improvisado e imaginativo.

sugieren dos cosas: la ruptura de lo cotidiano y el espacio límite entre dos explicaciones, lógica y estética. Cada relato narrado se ubicará en este umbral de significación propuesto al inicio del relato.

#### 4.2.2.5. EL SISTEMA SEMÁNTICO. LA INTENCIÓN DESESTABILIZADORA

Semánticamente, «Coincidencias» involucra la posibilidad cultural de lo fantástico, pues en cada relato se contraponen las dos funciones semióticas con la que se interpreta el mundo de Occidente. En cada texto se plantea la posibilidad de explicar el hecho insólito como resultado de una causa lógica y perfectamente explicable. Los códigos lógicos explican lo insólito como resultado de (i) el recuerdo del cura que se manifiesta en un sueño, (ii) el caballo de Eduardo asustado por un grupo de sauces, (iii) el desmayo de una joven antes de partir a su luna de miel y (iv) la inesperada recuperación de Santiago gracias a las yerbas del doctor Boso. Estas explicaciones lógicas se complementan con otros sucesos también de tipo lógico como son (i) el encuentro del cadáver de un jesuita entre dos muros, (ii) el grito delirante de Rosalía en el que anuncia la caída de Eduardo, (iii) la afirmación de un loco reconociendo al diablo y (iv) el muñeco con alfileres retirado de la cama de Santiago.

La función estética se plantea aquí como la incapacidad de unir coherentemente ambos hechos lógicos de cada relato. Es decir, las funciones lógicas no pueden explicar el sueño del cura, la correcta referencia a la cita textual de san Agustín y el cadáver hallado entre los muros. Los tres hechos resultan objetivos, pero unidos no pueden explicarse sino como un fenómeno fantástico. Desde esta perspectiva, la constatación de la presencia de lo sobrenatural en la realidad narrativa sería la cita encontrada en las *Confesiones*, ya que ésta es dicha en el sueño (altamente estético) y comprobada en la vigilia (de base lógica). Esta misma estrategia semántica aparece en cada relato. La caída de Eduardo sería la comprobación objetiva de que lo sobrenatural se ha instalado en el orden lógico, la descripción del hombre aparecido en la noche de bodas, años más tarde, reconocido por el loco y, finalmente, la recuperación de Santiago como resultado de las yerbas o de retirar al muñeco con

alfileres. Estos son los umbrales de significación en los que se sostiene lo fantástico en el texto de Gorriti, pues el hecho insólito sugerido por cada narrador delegado no busca ni puede explicarse de forma racional, pero tampoco de forma completamente sobrenatural. El espacio fantástico implica la duda que plantea la solución de cada enigma o, dicho de otro modo, de cada coincidencia. Desestabilizan estos relatos no sólo la significación lógica, sino también la estética, pues se duda tanto de lo objetivamente ocurrido como de lo subjetivo. En este sentido, los textos resultan puramente fantásticos.

#### 4.2.2.6. *EL UMBRAL FANTÁSTICO*

Oscar Hahn da cuenta del umbral de significación y lo expresa con claridad de la siguiente forma: “la palabra ‘coincidencia’ aparece en estos textos como si estuviera escrita entre signos de interrogación. Si los dos hechos [lógicos] están meramente yuxtapuestos, su aparente relación es un producto del azar; pero si su vinculación no es gratuita, quiere decir que lo sobrenatural se ha instalado en el seno de la realidad”<sup>152</sup>. En este sentido el umbral fantástico se presenta como una suerte de desestabilización de los constructos culturales de significación lógica, porque sugeriría que los hechos considerados como naturales, a veces no lo son, y por tanto, el discurso científico es incapaz de explicar todo el conjunto de hechos, considerados naturales (físicos), que conforman el universo objetivo.

El elemento religioso —representado por los dos hombres de iglesia, que aparecen al inicio del relato y que son los narradores delegados de las dos primeras coincidencias— tampoco ofrece una respuesta, pues no involucra una explicación maravillosa a los acontecimientos, representa más bien una barrera moral para entregarse libremente a la diversión, aunque, paradójicamente, lo sobrenatural surja, sin rastro de herejía, de los dos religiosos. En este sentido el umbral fantástico no

---

<sup>152</sup> Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, p. 35.

pretende desequilibrar la cosmovisión del mundo religioso, sino trastocar la visión empírica del discurso positivista predominante. Lo fantástico es aquí una elección estética de quien percibe los acontecimientos. Tal y como ocurre al final del relato «Yerbas y alfileres», último texto de la serie, en el que se deja a los personajes (y por tanto al lector), la naturalidad o sobrenaturalidad de lo ocurrido.

#### 4.2.2.7. EL SISTEMA PRAGMÁTICO. CUESTIONAMIENTO Y APERTURA EPISTEMOLÓGICOS

Pragmáticamente, «Coincidencias» coloca en un mismo nivel a los receptores intradieгéticos (las cuatro chicas) y a los extradieгéticos (el lector), pues al hacer explícita la región fronteriza en la que se sitúa lo fantástico no sólo busca apelar a las jóvenes sino también al lector real, quien se verá, gracias a la relación sintáctico-semántica del relato, obligado a vacilar en el umbral de significación. Los siguientes enunciados explican lo dicho: (i) “¿no es verdad que mi fantástico sueño y la presencia de ese cadáver emparedado fueron una extraña coincidencia?” (p. 126), (ii) “pues que de coincidencias se trata [...] he aquí una no menos extraordinaria” (*idem*), (iii) “como tú, la señora Passaman es supersticiosa, y se arrojó a la región de lo fantástico” (p. 135), finalmente, y quizás el que mejor explica la región fantástica: (iv) “¿Y qué dices de esto? / Yo creo en los alfileres de Lorenza. / Yo creo en la yerba del doctor Boso” (p. 136).

Frente a apelaciones como las antes citadas, las oyentes expresan un sentimiento frente a un acontecimiento plenamente lógico como es el viento moviendo unas cortinas, sin embargo, el relato ha sembrado la duda en ellas y en el lector: “aunque se preciaban de ser espíritus fuertes, estrecharon sus sillas mirando con terror las ondulaciones que el viento imprimía a las cortinas del salón” (p. 126), .

¿Los actos lógicos que se experimentan responden siempre a una respuesta natural? «Coincidencias» nos dice que no, que por más lógica que parezca una acción, lo fantástico puede tomarla para sí, y que no depende del azar sino de una causa sobrenatural cuyo efecto sólo



se percibe en los umbrales (el sueño, el delirio, el desmayo o la enfermedad), todos ellos estados de significación que abren espacios epistemológicos alternativos a los propuestos por la ciencia occidental. Los relatos ocupan espacios semióticos que apuntan a la lógica de la conjunción, de significación no racional ni empírica: geografías colindantes entre la vida y la muerte, resquicio por el cual se cuele, casi sin ser percibido, lo fantástico.

#### 4.2.2.8. *EL CÓDIGO FANTÁSTICO EN «COINCIDENCIAS»*

Los elementos del sistema semiótico que aparecen en el «Coincidencias» apuntan a que el relato cumple con los elementos del código de significación fantástico. La base realista de sus textos, los hechos anómalos que aparecen en ellos y los indicios estructuran el relato de tal forma que semánticamente se abre una posibilidad fantástica, sostenida por el concepto de la casualidad, la cual actúa sobre dos hechos aislados de forma azarosa, y de la causalidad (instrumento científico), que justificaría que lo sobrenatural tiene, como la ciencia, ciertas leyes que responden a causas incomprensibles. Así lo sostiene el profesor Passaman cuando afirma: “La naturaleza es un destello del poder divino; y como tal, encierra en su seno misterios que confunden la ignorancia del hombre, cuyo orgullo lo lleva a buscar soluciones en quiméricos desvaríos”, (p. 130).

En el último nivel del sistema, los relatos propondrían al lector una apertura epistemológica que va más allá de lo maravilloso-religioso, de las funciones culturales lógicas y de las estéticas, dado que las coincidencias narradas no pueden ser explicadas por causa del azar sino, de ser efectivamente fantásticas, por la causalidad de base científica, porque la naturaleza, la realidad objetiva, presenta misterios que sólo pueden ser apprehendidos por lo fantástico.



### 4.2.3. «LANCHITAS» DE JOSÉ MARÍA ROA BÁRCENA

#### 4.2.3.1. CONTEXTO DEL RELATO

La primera edición conocida de «Lanchitas» de José María Roa Bárcena (1829-1908) es la que publicó en México la Imprenta de Ignacio Escalante el año de 1878<sup>153</sup>. Rafael Olea Franco, en *De la leyenda al relato fantástico. José María Roa Bárcena*, sitúa el relato en 1877<sup>154</sup> y Oscar Hahn, en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, lo ubica alrededor de 1880 y añade, en nota al pie de página, que en 1881 o 1882 el relato fue publicado en una edición privada<sup>155</sup>. En 1897 apareció una versión revisada y corregida por el autor en *Obras, vol. I, Cuentos originales y traducidos*, México, Imprenta Agüero, pp. 155-173. Ésta, que suele ser la más conocida y la que se utiliza como referencia principal, es la que analizamos en este trabajo.

«Lanchitas» es considerado un texto que supera la leyenda para dar inicio a una estructura más moderna: la del cuento tal y como lo concebimos actualmente y que relacionamos con los nombres de Allan Poe, Horacio Quiroga y Julio Cortázar. Es decir, «Lanchitas» es “un relato breve de escritura condensada y climática, que tiende a narrar una acción central, privilegiando la descripción del suceso sobre la caracterización de los personajes, y mediante un espacio y tiempo más o menos unitarios”<sup>156</sup>. Desde esta perspectiva, el texto de Roa Bárcena es uno de los primeros cuentos de la literatura mexicana, pero también uno de los inaugurales del género fantástico en Hispanoamérica. Junto con «La estatua de Bronce» y «Coincidencias», «Lanchitas» implicaría uno de los nacientes modelos narrativos en que se busca lo sobrenatural para ofrecer un efecto comunicativo determinado: el sentimiento fantástico. Superando así el relato de tradición oral para enmarcarse en una es-

---

<sup>153</sup> Cfr. José María Martínez, *op. cit.*, pp. 156-157.

<sup>154</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. XVI.

<sup>155</sup> Cfr. Oscar Hahn, *op. cit.*, pp. 65 y 96.

<sup>156</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 90.

critura hecha por hombres de letras (el periodista que narra el relato), quienes incorporan la oralidad popular como herramienta narrativa.

#### 4.2.3.2. *EL SISTEMA SINTÁCTICO. LA FICCIÓN REALISTA*

«Lanchitas» cuenta la posible causa de la misteriosa transformación de un clérigo mexicano llamado Lanzas, cuyas cualidades intelectuales sobrepasan el promedio de los demás hombres de iglesia, en Lanchitas, bondadoso y humilde. Un hecho sobrenatural, la confesión a un muerto por intercesión divina, hace que el intelectual, de incipiente cultura europea racionalista, se convierta en un el humilde y bondadoso clérigo. Las funciones racionalistas y las funciones estéticas (la fe) se contraponen para generar el sentimiento fantástico.

El narrador, un periodista retirado, —narrador que responde al gusto realista de la generación romántica a la que pertenece Roa Bárcena— plantea desde el inicio del relato un código realista reconocible para él y para los lectores a quienes apela abiertamente, pues “¿quién no ha oído alguno de tanto cuentos, más o menos salados, en que Lanchitas funge de protagonista y en que la tradición oral va transmitiendo a la nueva generación?” (p. 77)<sup>157</sup>. Además de plantear cierta cotidianeidad, el narrador, con la afirmación citada, hace una alusión clara a la existencia de cierta tradición oral del personaje. Hay una preconcepción cultural de la anécdota que se narrará, porque pertenece a la tradición oral y, por tanto, a la cotidianeidad de los lectores. Se sabe que los relatos de aparecidos, endemoniados y visiones diabólicas circulaban en las pláticas de los hombres del XIX con temor y entusiasmo, pues formaban parte del imaginario colectivo. De esta forma, se entrelazan en «Lanchitas», como afirma Oscar Hahn, “el espectro de la leyenda y la leyenda del espectro”<sup>158</sup>. La mezcla de rasgos románticos funerarios, el humor,

---

<sup>157</sup> Todas las citas que se hagan de “Lanchitas” son tomadas de José María Roa Bárcena. *Relatos*, 3ª ed., México, UNAM, 1993, de tal forma que, para facilitar la lectura, sólo aparecerán las páginas entre paréntesis.

<sup>158</sup> Oscar Hahn, *op. cit.*, p. 65.

los detalles costumbristas de la época y el componente religioso son elementos que hacen del relato una ficción de tendencia realista.

El protagonista se encuentra inmerso en un sistema de codificación partícipe de la oralidad, propia de la leyenda, pero que, en las manos de un periodista, libre ya de sus obligaciones de alabanza o vituperio, se reconstituye como un cuento que, según afirma el narrador, “se me aparece entre las nubes de humo de mi cigarro” (p. 79). La historia es, por tanto, el resultado de una ficción elaborada por el periodista desocupado que narra lo que imagina: “qué de veces al seguir en el humo de mi cigarro, en el silencio de mi alcoba, el curso de las ideas y de los sucesos que me visitaron en la juventud, se me ha presentado en la especie de linterna mágica de la imaginación, Lanchitas...” (p. 78).

Ahora bien, el relato de Roa Bárcena plantea una incógnita que el narrador pretende clarificar: ¿qué propició la transformación del Padre Lanzas en Lanchitas? Esta preocupación del narrador será la que lo aliente a relatar una anomalía que rompa con las concepciones realistas, pero que quizás explique dicha transformación. El misterio planteado en las primeras páginas del relato será el que dé pauta al hecho anómalo de este relato.

#### 4.2.3.3. *EL HECHO ANÓMALO*

La anomalía que fracturará la cosmovisión de mundo del protagonista se encuentra expresada en el hecho de que el Padre Lanzas, una especie de intelectual, se vea obligado a confesar a un muerto. Recordemos que Lanzas, “ávido de saber, no se había dado por satisfecho con la instrucción seminarista y [...] profundizaba las investigaciones teológicas y [...] seguía las controversias entabladas en Europa” (p. 79), busca una concepción positivista del mundo, en tanto que el milagro del que fue instrumento se sostiene por la fe. Se presenta así el choque de dos concepciones de mundo que, antagónicas, quebrantan la cosmovisión positivista del protagonista. Una vez que Lanzas ha reconocido en él una herramienta de la deidad, se transforma en Lanchitas, quien “responde

a las consultas con la risa de la infancia o del idiotismo; no vuelve a cubrirse la cabeza ni a levantar del suelo sus ojos y se convierte en un personaje de broma para los chicos y los desocupados” (p. 79).

Esta anomalía queda, por otra parte, sin resolverse. El relato no ofrece ninguna solución. No es un milagro obrado abiertamente por la divinidad, pero tampoco un hecho que pueda clasificarse como extraño y, sin embargo, posible. La ambigüedad la ofrece el pañuelo de Lanzas, que se convierte en la prueba de que el acontecimiento ha ocurrido. Ante la pregunta del propietario de la accesoria “¿y cómo explica usted lo acaecido?” (p. 87), Lanzas sigue caminando con la cabeza descubierta, como signo de humildad, y sin responder palabra alguna. El lector ha asistido a la transformación del personaje y a la dislocación de su mundo positivista.

#### 4.2.3.4. *LOS INDICIOS QUE PREPARAN EL EFECTO LO FANTÁSTICO*

Muchos son los indicios que preparan el efecto fantástico en este relato. En un primer momento el narrador plantea el misterio de la transformación. El lector sabe que Lanzas se convirtió en Lanchitas, por lo tanto la resolución de esa incógnita implicará el tema central del relato. Éste será el hecho anómalo que se describió antes. Este indicio se corrobora en el momento en que el narrador decide, en un contexto positivista, calificar a la anécdota de absurda, al cabo, afirma, “vivimos en el pleno reinado del absurdo” (p. 80).

Otro indicio es el ambiente lúgubre, en que se plantea el inicio de la anécdota: el “principio de una noche oscura, fría y lluviosa, como suelen serlo las de invierno” (p. 80). Resulta realmente desconcertante que el narrador no tenga certeza clara de la época, pero sí de las circunstancias particulares en las que desarrolla los acontecimientos: un espacio que cumple con los tópicos propios del romanticismo literario. Más adelante encontramos un nuevo indicio. Cuando Lanzas va a la accesoria guiado por la mujer, al acercarse al paciente, que muestra todas las señales de un cadáver, el padre expresa “pero este hombre

está muerto” (p. 81). La anciana no lo desmiente ni se alarma, más bien afirma: “se va a confesar, padrecito” (*ídem*). Esta respuesta resulta desconcertante, pues indica claramente que Lanzas ha sido elegido, precisamente él, para obrar un milagro.

Otro indicio es la referencia que Lanzas hace a *La Devoción de la Cruz*, de Pedro Calderón de la Barca, la cual repite en líneas generales el tema fantástico de «Lanchitas»: el permiso divino para recibir la confesión después de la muerte y así ganar el cielo. Todos estos elementos indican progresivamente el hecho anómalo que obrará en la transformación del protagonista. Sin estos adelantos, la anormalidad del caso resultaría inverosímil y poco aceptable por los lectores.

«Lanchitas» plantea desde un comienzo la construcción ficcional de un narrador que imagina la anécdota entre las nubes de humo de su cigarro. Éste tiene como herramienta principal, para elaborarla, la “linterna mágica de la imaginación”, y al concluir el relato afirma que “así le suelo contemplar todavía en el silencio de mi alcoba, entre las nubes de humo de mi cigarro...” (p. 87). Se puede inferir entonces que sintácticamente la anécdota de Lanzas y Lanchitas es un micronivel narrativo que se encuentra enmarcado en uno mayor, el del periodista que escribe en su cuarto mientras fuma. La transformación de Lanzas implica entonces un puro acto ficcional, dentro de otra ficción. Ambas tienen su origen en la oralidad y las leyendas que se relataban sobre el personaje. Cada uno de los elementos hasta aquí desarrollados hacen de «Lanchitas» uno de los textos que cumplen cabalmente con las características sintácticas del relato fantástico. Podría decirse que es uno de los relatos que mejor ejemplifican el género en su sentido clásico, tal y como lo percibió Tezvetan Todorov en la *Introducción a la Literatura fantástica*.

#### 4.2.3.5. EL SISTEMA SEMÁNTICO. LA INTENCIÓN DESESTABILIZADORA

Uno de los elementos que caracterizan a este relato es la lógica que perturba la cosmovisión de mundo propuesta en el relato. La lógica de la conjunción implica que dos elementos antitéticos pueden aparecer en

un mismo momento. Ésta se encuentra en el instante mismo de la anormalidad: un muerto que puede vivir por unos instantes para recibir la confesión. La lógica positivista implica que un muerto no puede estar vivo y viceversa, sin embargo, este relato de Roa Bárcena se funda precisamente en la conjunción de esa imposibilidad. Este hecho es el que desestabiliza la concepción de mundo del padre Lanzas, acostumbrado a la noción racionalista de los diferentes sistemas filosófico europeos: Voltaire, Rousseau, Spinoza.

El milagro se superpone a la razón y, una vez que Lanzas ha sentido esto, cambia completamente la cosmovisión del protagonista. El hallazgo del cadáver (otro tópico de las leyendas hispanoamericanas) no es sólo una coincidencia sobrenatural, como en el caso de «El emparedado» de Gorriti, sino la sugerencia de que Lanzas experimentó un fenómeno fantástico. La accesoria es simultáneamente tumba; la luz de la vela a punto de consumirse, el tiempo de vida prestado al muerto; la sábana que cubre al enfermo, el sudario; la anciana, un ángel (en el sentido etimológico de “mensajero”) y el pañuelo de Lanzas, la constatación de que el protagonista cruzó, sin darse cuenta, el umbral fantástico y que, esta experiencia, estuvo marcada por una lógica que no es ni racional ni estética. El sentimiento fantástico es experimentado por el padre Lanzas sólo después de haber regresado del umbral de significación en que se conjugan las experiencias lógica y estética: la mañana siguiente, después de haber confesado al muerto. El reconocimiento de este acontecimiento despedaza la cosmovisión racionalista de Lanzas y plantea que existen otras formas de significación estética (en este caso el milagro) del suceder del mundo circundante. Lanchitas —al margen de lo social, de lo colectivo, que ofrece los parámetros de lo considerado como realidad— es el “elegido” para representar una sabiduría que nosotros (de esta forma apela el cuento al lector) ignoramos: “me pregunto si a los ojos de Dios no era Lanchitas más sabio que Lanzas y si los que nos reímos con la narración de sus excentricidades y simplezas, no estamos, en realidad, más trastocados que el pobre clérigo” (p. 87).

#### 4.2.3.6. *EL UMBRAL FANTÁSTICO Y LAS FUNCIONES CULTURALES*

Ahora bien, para que la transformación de Lanzas en Lanchitas tenga sentido, debemos contraponer dos formas de entender culturalmente el mundo: el racionalismo europeo y la fe católica que sustenta el milagro. Lanzas es un hombre que, como ya se mencionó antes, cultiva una incipiente cultura europea racionalista. El ejercicio de la fe no es algo que le apasione. Esa actitud puede percibirse cuando la anciana lo aborda en la calle y le pide una confesión y trata “de informarse el padre si se había o no acudido a la parroquia respectiva en solicitud de los auxilios espirituales que se le pedía” (p. 80). Recordemos que Lanzas tiene una cita para jugar cartas, y le resulta un poco molesto que no le permitan llegar a tiempo a la partida.

El relato contrapone claramente estas dos formas culturales en el siguiente párrafo:

En una época en que la fe y el culto católico no se hallaban a discusión en estas comarcas, y en que el ejercicio del sacerdocio era relativamente fácil y tranquilo, bastaban la pureza de costumbres, la observancia de la disciplina eclesiástica, el ordinario conocimiento de las ciencias sagradas y morales, y un juicio recto para captarse el aprecio del clero y el respeto y la estimación de la sociedad. Pero Lanzas, ávido de saber, no se había dado por satisfecho con la instrucción seminarista; y en los ratos que el desempeño de sus obligaciones de capellán le dejaba libres, profundizaba las investigaciones teológicas, y, con autorización de sus prelados, seguía curiosamente las controversias entabladas en Europa entre adversarios y defensores del catolicismo; no siéndole extrañas ni las burlas de Voltaire, ni las aberraciones de Rousseau, ni las abstracciones de Spinoza; ni las refutaciones victoriosas que provocaron en su tiempo. Quizá hasta se haya dedicado al estudio de las ciencias naturales, después de ejercitarse en el de las lenguas antiguas y modernas; todo en el límite que la escasez de maestros y de libros permitía aquí a principios del siglo. Y este hombre, superior en conocimientos a la mayor parte de los clérigos de su tiempo,

consultado a veces por obispos y oidores, y considerado, acaso, como un pozo de ciencia por el vulgo, cierra o quema repentinamente sus libros... (p. 78).

El párrafo hace una diferencia clara entre el culto y la fe “de estas comarcas” con las controversias e investigaciones europeas. El protagonista del relato se encuentra en el umbral de dos formas de percibir el mundo: racionalismo y fe. El propio Lanzas califica, frente a sus amigos de juego, al moribundo como un loco que cree “reproducido en sí mismo el milagro del drama” (p. 84), de Calderón de la Barca citado en el texto. Sin embargo, al ocurrir la anomalía, el sistema de mundo racionalista de Lanzas se ve resquebrajado por el sistema de mundo de la fe, con el que se vincula el hecho fantástico. No debemos olvidar que el referente de Lanzas es un drama que él mismo considera “altamente religioso” (*ídem*).

La conjunción de estos sistemas de mundo es la que ocasiona la fractura de uno de ellos. En este caso, se diloca el del racionalismo europeo al que el personaje Lanzas se sentía atraído. Esta ruptura se expresa en el personaje Lanchitas, que a diferencia del primero es “limpio, manso y sencillo de corazón [...] con la cabeza siempre descubierta y lo ojos en el suelo [...] pronto a todas las horas del día y de la noche a socorrer una necesidad” (p. 78). Vemos aquí el encuentro poco armónico entre dos formas de percepción del mundo que en “Lanchitas” resultan inconciliables. Expresa el narrador “me pregunto si a los ojos de Dios no era Lanchitas más sabio que Lanzas” (p. 87), incertidumbre que demuestra las dos cosmovisiones culturales que se encuentran estorbándose y repeliéndose en el fenómeno fantástico.

El cuento de Roa Bárcena, como todo fenómeno literario, no designa hechos u objetos reales, sino contenidos culturales, capaces de ser comprendidos porque tanto el lector como el autor reconocen e interpretan los significados que ofrece el mensaje literario. En este relato las funciones culturales que predominan son las que designan los sistemas de mundo analizados anteriormente. Al contraponerlos, aparece una tercera función cultural que apunta a una forma diferente de interpretar el mundo: la cosmovisión fantástica.



La red semántica que involucra al racionalismo europeo (“controversias entabladas en Europa”, “Voltaire”, “Rousseau”, “Spinoza”, “Fenelón”, “Bossuet”) se contrapone a la red semántica que conjunta a la cultura católica (“fe”, “culto católico” “estas comarcas”). La convergencia de ambas funciones culturales genera una función cultural distinta: la función cultural fantástica, que es otra manera de interpretar el mundo. Lanzas, ser elegido para cruzar el límite del umbral, regresa necesariamente convertido; Lanchitas ya es otro, quizás más sabio que el primero, aunque eso no se puede saber, y menos aún si se juzga su “sabiduría” desde una cosmovisión racionalista.

#### 4.2.3.7. LA ONOMÁSTICA Y SU CARGA CULTURAL

La tematización del nombre del personaje es un rasgo particular de este relato. Aunque la onomástica no es un elemento que caracterice al relato fantástico, “Lanchitas” es un cuento que comienza por individualizar y aclarar los nombres del protagonista:

El título puesto a la presente narración no es el diminutivo de lanchas, como a primera vista ha podido figurarse el lector; sino —por más que de pronto se le resista creerlo— el diminutivo del apellido «Lanzas», que a principios de este siglo llevaba en México un sacerdote muy conocido en casi todos los círculos de nuestra sociedad. Nombrábasele con tal derivado, no sabemos si simplemente en señal de cariño y confianza, o si también en parte por lo pequeño de su estatura; mas sea que militaran entrambas causas juntas, o aislada alguna de ellas, casi seguro es que las dominaba la sencillez pueril del personaje, a quien, por su carácter, se aplicaba generalmente la frase vulgar de «no ha perdido la gracia del bautismo». Y, como por algún defecto de la organización de su lengua, daba a la *t* y a la *c*, en ciertos casos, el sonido de la *ch*, convinieron sus amigos y conocidos en llamarle «Lanchitas», a ciencia y paciencia suya; exponiéndose de allí a poco los que quisieran designarle por su verdadero nombre, a malgastar tiempo y saliva (p. 77).

El propósito de aclarar el nombre propio del protagonista es ofrecer una ilusión de realidad. Esto apoya la construcción de sistema de mundo, de índole realista, en la que se estructura el relato fantástico. Si el narrador de "Lanchitas" se toma el tiempo para señalar las particularidades onomásticas es porque la mutación de un nombre a otro constituirá una parte fundamental de la historia. Además, implica que la anécdota, y por consecuencia el fenómeno fantástico, son constatados por el hecho de que el protagonista que lo vivió pertenece al mundo extratextual. La existencia del padre Lanzas y su transformación, parece sugerir el texto, puede constatarse no sólo en la realidad ficcional, sino también por todos aquellos que lo conocieron en la realidad extratextual.

Los nombres de Lanzas y Lanchitas involucran una mediación entre ambos mundos, el de la ficción, que surge de las nubes de humo del cigarro, y el de la realidad extradiegética, en la cual el narrador pedía "noticias de él a una persona ilustrada y formal, que le trató con cierta intimidad" (p. 79). De esta forma, encontramos dos niveles de ficción: una, que hace referencia a la realidad extratextual a partir del nombre Lanzas, y otra, que relata el hecho fantástico, altamente ficcionalizado. La historia de la transformación es el ejercicio escritural de un periodista y, por ende, un hecho verbal.

Una vez que el narrador ha realizado la identificación onomástica de los personajes, individualizarlos es su otro propósito. Lanzas es un hombre, que si bien no ostenta los rasgos bélicos que sugiere su nombre, es activo e inquieto y esto lo impulsa a seguir las polémicas intelectuales de Europa. Lanchitas, por otra parte, es un ser paciente y manso, como puede ser una barca sobre aguas tranquilas. Ambos nombres son caracterizadores. Determinan la forma de ser de ambos personajes.

Fonéticamente, ambos nombres también sugieren sentidos encontrados. Lanzas apunta a cierta madurez, en tanto que Lanchitas es un hipocorístico muy pueril que se explica "por lo pequeño de su estatura, [...] la sencillez pueril del personaje, [...] por algún defecto de la organización de su lengua, daba a la *t* y a la *c*, en ciertos casos el sonido de la *ch*..." (p. 77). Esta caracterización será la que predomine en el personaje

al final del relato y por la cual resulta un personaje tan diferente de los demás. Las particularidades propias del personaje son las que hacen que llame la atención sobre su historia y su pasado, el cual ya forma parte, según el relato, tanto de leyendas populares como de las referencias cultas.

#### 4.2.3.8. *EL SISTEMA PRAGMÁTICO. CUESTIONAMIENTO Y APERTURA EPISTEMOLÓGICAS*

El sistema pragmático de «Lanchitas» apela al lector en por lo menos tres ocasiones: (i) cuando aclara el título del cuento en las primeras líneas del relato: “no es el diminutivo de lanchas, como a primera vista ha podido figurarse el lector” (p. 77); (ii) con la pregunta retórica: “quién no ha oído uno de tantos cuentos [...] en que Lanchitas funge de protagonista” (*idem*); y (iii) cuando hace alusión a la religiosidad de “estas comarcas”, sugiriendo claramente el ambiente local de la historia. El lector, a quien se apela abiertamente, debe tener en cuenta estas llamadas de atención para interpretar correctamente lo narrado: el nombre del sacerdote, que detonará el misterio; la leyenda o tradición oral de este protagonista, que sugiere la ficción de lo narrado; el ambiente local, que sugiere que también en lugares cotidianos y reconocibles, en “estas comarcas”, acaece el fenómeno fantástico.

El elemento religioso del relato es el que proporciona el umbral, pero no explica el fenómeno fantástico. De hecho el relato se deslinda de cualquier explicación. Después de que Lanzas ha encontrado su pañuelo en la accesoria abandonada el dueño le pregunta: “pero, ¿y cómo se explica usted lo acaecido?”, (p. 87). Respuesta que ni Lanzas ni el lector pueden responder cabalmente. Ni la razón ni la fe explican la “realidad”, porque lo fantástico del relato sugiere que los universos, o los sistemas culturales que designan el universo, resultan a veces inexplicables. La falta de esclarecimiento, el exceso de ambigüedad es en el que se sostiene el hecho fantástico en «Lanchitas» es una manera de poner en entredicho los distintos saberes humanos, cuestiona los actos de fe, pero también la racionalidad más dura, expresada en la ciencia.

En el caso del relato que comentamos, ambos personajes, Lanzas y Lanchitas, se ven enfrentados en ambas interpretaciones. Este doble personaje no es ni un racionalista europeo ni un devoto sacerdote, sino un ser fantástico que aparece (tal es la etimología de la palabra fantástico) como una evanescencia entre el humo del cigarro, y en la luz, siempre espectral, de la linterna mágica. Lanzas y Lanchitas son funciones culturales que existen sólo en virtud de que son nombradas, ya sea en las leyendas de oralidad popular o en la ficción letrada de un periodista desocupado que recurre a la imaginación para nombrar lo que no es, sino artificio verbal.

#### 4.2.3.9. *EL CÓDIGO FANTÁSTICO EN «LANCHITAS»*

La revisión de “Lanchitas”, según los postulados planteados para su análisis semiótico, señala que el relato de José María Roa Bárcena es uno de los primeros cuentos fantásticos en México, pues cumple con los elementos principales del código que caracteriza al género. El misterio propuesto y su resolución fantástica apuntan a la ambigüedad planteada en el desenlace, el cual está sugerido por varios indicios que lo anteceden a lo largo del texto. Las funciones culturales señalan dos cosmovisiones que se contraponen de forma poco pacífica, debido a los sistemas de mundo racionalista y espiritual. El sacerdote de la anécdota se encuentra en el umbral de ambos sistemas y por lo tanto en los límites de cada uno de ellos. La superación de uno sobre el otro favorece a la transformación de Lanzas en Lanchitas. Existe, además de los dos sistemas antes mencionados, un tercer sistema de mundo: el fenómeno fantástico, el cual tiene como fundamento abrir una brecha en los dos anteriores para proponer que la explicación de la realidad no ha sido ni completa ni acabada. Siempre existen formas alternativas de interpretación. La lógica de la conjunción es una propuesta de esta forma de interpretar el mundo.

Los nombres en “Lanchitas” son elementos que sugieren sentidos que apoyan la interpretación y la lectura fantástica de este relato. No en vano el texto comienza tematizando el nombre propio del personaje.

Lanzas representa culturalmente lo contrario que Lanchitas, personaje altamente ficcionalizado. Esto sugiere que lo fantástico sólo ocurre en el mundo verbal, que cobija al padre Lanchitas, ya sea de forma oral o escrita.

#### 4.2.4. «LA POZA DE LA SIRENA» DE MANUEL ARGÜELLO MORA

##### 4.2.4.1. CONTEXTO DEL RELATO

«La Poza de la Sirena» de Manuel Argüello Mora (1834-1902) apareció por primera vez en *Costa Rica Ilustrada* el año de 1888. Con su tío, el presidente Juan Rafael Mora, Manuel Argüello viajó por Norteamérica y Europa. De estas experiencias escribió breves crónicas viajeras. Es considerado “el primer escritor profesional al abordar la novela corta de costumbres, el cuento, la leyenda y la narración histórica”<sup>159</sup>.

Los títulos que destacan en la producción literaria de este autor se encuentran *Páginas históricas* (1888), *Misterio* (1888), quizás la primera novela costarricense, y *Costa Rica pintoresca* (1899). Estas tres obras presuponen los hábitos literarios —realistas, históricos y descriptivos— de su autor, quien no dejó de sentirse atraído por lo fantástico. Dos ejemplos de ello son sus relatos «La sonámbula de Pirro» y «La Poza de la Sirena». En este último retoma el elemento clásico de la sirena y lo combina con un estado alterado de conciencia, propiciado por el uso de hashish, para generar el efecto fantástico.

José Ricardo Chaves apunta en su antología que «La poza de la Sirena» inaugura lo fantástico en Costa Rica. Puede inferirse, por lo tanto, que Manuel Argüello Mora es uno de los primeros escritores costarricenses que se desprende de las prácticas literarias realistas para incursionar en nuevas formas de comunicación literaria.

---

<sup>159</sup> José Ricardo Chaves, *Voces de la sirena. Antología de la literatura fantástica de Costa Rica*, San José, Costa Rica, Uruk Editores, 2012, p. 19

#### 4.2.4.2. EL SISTEMA SINTÁCTICO. LA FICCIÓN REALISTA

«La Poza de la Sirena», relato dividido en tres partes, narra la historia de Arturo, un joven que, fastidiado de su apacible pero monótona felicidad —compartida con Amelia, su mujer, y Julieta, su hija—, recurre al médico para tratar un estado que él considera anómalo. El doctor le prescribe pastillas de hashish, cuyos efectos serán la posible causa de uno de los hechos anómalos del relato: el pacto que Arturo hace con la sirena para adquirir fortuna, poder y gloria. Lo fantástico de este relato parece surgir, más que de la aparición (o visión) de la sirena, de una ruptura de las leyes físicas del tiempo; pues una vez hecho el pacto, Arturo vive (o cree vivir) dos años de éxito, poder y riqueza. En el segundo año, sin embargo, la muerte de Julieta cancela esa felicidad. El protagonista entiende, arrepentido, que el verdadero valor de la vida radica en las cosas sencillas. Un año más tarde, justo el día de la muerte de la hija, el 15 de agosto, la sirena reaparece, renegocia el pacto y restituye a Arturo al mismo día en que se vieron por primera vez, tres años antes. Para Amelia y Julieta el papá ha dormido, aunque un poco más de la cuenta, sólo por una noche; para Arturo el tiempo no ha sido el mismo, pues ha vivido tres años. Este tema, el del tiempo transcurrido sólo para un personaje, será posteriormente tomado por Borges en el cuento “El milagro secreto”.

La construcción realista del relato se percibe desde el momento en que se plantea la cotidianeidad de la familia de Arturo y de la casa que ocupan. Después de describir el paraje en que se encuentra el pintoresco inmueble, el narrador afirma: “volvamos a nuestra casita y ocupémonos de las gentes que la habitan. Hacía dos años aproximadamente, que una familia compuesta por tres personas se había instalado en ella y sin otra compañía que la de una cocinera y un criado, se deslizaba tranquilamente la existencia de aquellos seres” (p. 21)<sup>160</sup>. El costumbris-

---

<sup>160</sup> Todas las citas que se hagan de “La Poza de la Sirena” son tomadas de José Ricardo Chaves, *Voces de la sirena. Antología de la literatura fantástica de Costa Rica*, San José, Costa Rica, Uruk Editores, 2010, de tal forma que, para facilitar la lectura, sólo aparecerán las páginas entre paréntesis.

mo se hace patente en enunciados como el anterior. Reiteran además la tendencia realista descripciones como la siguiente:

Arturo, el amo de la casa, joven de veintiocho años, se había casado hace cuatro con Amelia, que contaba con diez y ocho abriles, y con más encantos físicos y virtudes que abriles. Esta fue agraciada por la Providencia con una niña, Julieta, tan llena de gracia y belleza infantil, que bastaba ella sola para llenar todos y cada uno de los momentos de la existencia venturosa de ambos esposos (p. 22).

También puede citarse como ejemplo de realismo este otro fragmento, en el que Julieta reprende la conducta áspera del padre de la siguiente forma: “papá, tú no eres amable conmigo, como lo es mi mamá; no me mires tan bravo porque me das miedo; siéntate y juega conmigo y te amaré igual que a mi mamá Amelia” (p. 23).

La fecha en que ocurre el suceso, 15 de agosto, Día de la Asunción de la Virgen María, es otro elemento de realismo, que confiere un sabor local y un ambiente costumbrista, sobre el que se cimentan la anécdota y, posteriormente, el hecho fantástico. Es sabido que en muchos países de Hispanoamérica celebran en esta fecha el día de la Asunción, cuya creencia afirma que el alma y el cuerpo de la Virgen María, madre de Jesucristo, fueron llevados al cielo una vez terminados sus días terrenales. Paradójicamente, el ambiente costumbrista justifica la inclusión de la leyenda en el relato, porque uno de los recursos de este género es explicar la toponimia de ciertos lugares por un suceso que los determina, como ocurre en el siguiente fragmento del relato de «La Poza de la Sirena»:

El valle entero [en el que ocurre la anécdota] tomó el nombre que primitivamente se deba al brazo de río [...] Poza de la Sirena [...] el origen de este nombre, dicen los labradores de las cercanías, proviene de una aparición que periódicamente conmovía a las gentes que por allí pasaban. Se asegura que todos los años, el 15 de agosto, día de la Asunción, a ciertas horas de la noche sale de la poza una sirena (p. 21).

La virgen, que asciende cada ciclo sagrado del calendario católico, será un paralelismo claro de la sirena que en el relato emerge con lentitud del río Virilla. La leyenda de la que parte este relato presupone un sincretismo de la cultura clásica griega con la cultura católica ortodoxa, las cuales se conjugan en un signo (virgen-sirena) para preparar el hecho anómalo que, una vez ingerida la droga, el protagonista vivirá sobre la base de una función estética. El sentir —la experiencia de interpretación subjetiva del universo— predomina en el relato, porque, debido a su alto grado de individualización, las alucinaciones bajo los efectos de un narcótico (en este caso el hashish) no pueden ser comunicadas, o expresadas, objetivamente a los otros. Este es el fundamento semiótico que sostiene el hecho anómalo del relato.

#### 4.2.4.3. *EL HECHO ANÓMALO*

La ruptura de la ficción realista, los acontecimientos que significan anomalía, son representados por la aparición de la sirena y por la discontinuidad temporal que presupone dos cronologías distintas: la que vive Arturo y la que viven Amelia y Julieta. Arturo experimenta tres años de opulencia, gloria y poder, pero también la muerte de Julieta; mientras que para la hija y la esposa sólo ha transcurrido una única noche. Él está obligado a recordar inevitablemente los goces y el dolor padecido, ellas ignoran felizmente los acontecimientos vividos por Arturo.

Si el relato centrara su atención únicamente en la aparición de la sirena, lo sobrenatural sería un signo de lo Maravilloso; sin embargo, lo que genera el umbral de significación fantástica es justamente la discontinuidad temporal que viven los personajes. No obstante, la anomalía temporal en el sistema de funciones lógicas y realistas del relato tiene un elemento que perturba la significación de lo Maravilloso, y que, más bien, sugiere una solución propia de lo Extraño: el uso de un narcótico como medicamento para tratar la “semi-enfermedad” de Arturo.

El fragmento que registra la primera anomalía es el siguiente: “recordó nuestro amigo Arturo el remedio que le obsequió el Dr. Weber.



Sacó una cajita de oro, tomo tres pastillas que en ella había, y las puso en su boca. Cuando había absorbido su contenido, le pareció que el agua de la poza se movía en remolinos..." (p. 23). De estos remolinos de agua emerge, ya sea porque es 15 de agosto, o ya sea porque Arturo está alucinando, o por ambas causas juntas, la sirena. Cualquiera que sea la razón, lo cierto es que ninguna de las posibles sugerencias aclaran la discontinuidad temporal; ni la droga ni la aparición anual de la sirena explican la anomalía.

Existe en el relato otro rasgo, altamente estético, de la anomalía: el sueño de Arturo. En el relato puede leerse lo siguiente: "al concluir estas últimas palabras se sumergió en el agua mi bondadosa Sirena [...] entré a mi casa y me acosté [...] un sueño tranquilo y no interrumpido se apoderó de mi ser" (p. 24). Es probable que los dos años de prosperidad y la muerte de Julieta hayan pertenecido al sueño "no interrumpido" del protagonista, tal y como se afirma en la tercera parte del relato: "en efecto, lo de la Sirena, las riquezas, el poder y la muerte de Julieta, todo era un sueño producido por el *bastcbiz*" (p. 28). De ser así la anomalía sobrenatural que desestabiliza la cotidianidad del protagonista es alegórica y la finalidad del relato es un ejemplo moral, a la manera de los ejemplos medievales, tal y como afirma el propio narrador el final de la narración: "cuidado, pues, lector de mi alma, con las pastillas de *bastcbiz* y procura sacar de esta novelita, la moralidad que pudiera seros útil" (*ídem*).

La aparición de la Sirena, que es signo de tradición cultural, el uso de la droga, considerada un medicamento, y el sueño, que es siempre una experiencia connotativa, confluyen para trastocar la temporalidad "natural", de tal forma que el espíritu del protagonista cambia sus deseos de poder y de riquezas por una vida más humilde y más sencilla, cuya prioridad, antes que el éxito, la gloria y la fortuna, es la felicidad familiar. El hecho anómalo en que se sostendrá lo fantástico es, reiteramos, la discontinuidad y la reversibilidad del tiempo cronológico.

#### 4.2.4.4. LOS INDICIOS

Dado que en este relato concurren tres elementos (la leyenda de la sirena, el narcótico y el sueño) que desembocan en lo fantástico, todos los indicios que preparan el código de significación fantástica apuntan hacia ellos. Los indicios que connotan antigüedad —el valle que “fue formado por el lento trabajo de la corriente del Virilla” (p. 21), y que responde a su nombre primitivo, Poza de la Sirena, que “se daba al brazo del río que pasaba frente a la habitación” (*ídem*)— sugieren que el tiempo no es estable y que el pasado, materializado en la función cultural “sirena”, se cuele en el presente allí, en el valle, con la aparición cíclica de lo sobrenatural. Los riesgos de encontrarse con este ser mítico están sugeridos en el primer párrafo del relato, pues su aparición anual (indicador también de la anomalía temporal) “conmovía a las gentes que por allí pasaban” (p. 21). Sin embargo, el venturoso final de la historia se sugiere inmediatamente, porque la sirena de este relato, a diferencia de lo que significaba para la antigua cultura griega, ostenta atributos positivos: “esta sirena inofensiva había sido vista por muchas personas” (*ídem*).

Se puede apreciar aquí la supervivencia de la antigüedad en el presente, pues se asimilan dos signos culturales cuyo espesor de significancia permite la interpretación y el sincretismo de ambos. El signo “sirena”, que connota la antigüedad clásica y pagana, y el signo “virgen María”, que connota el presente de cultura y hegemonía católica. En este caso, aunque representante de un sistema semiótico distinto, el signo clásico no es considerado pagano o herético, sino que existe, más bien, una asimilación entre ambos. Esta espesura semántica, la capacidad comunicativa del signo “sirena-virgen”, es uno de los indicios más claros del fenómeno fantástico, de la ruptura de la linealidad temporal y del desenlace alegórico de la anécdota narrada.

El espacio narrativo también es un elemento indicial de lo fantástico, pues la casa se encuentra junto a la poza, en los límites del río, espacio geográfico que sugiere una frontera natural. Arturo, amo de la casa, y por tanto símbolo y extensión semántica de ella, psicológicamente se encuentra también en los límites, pues tiene “un anormal humor” y se ve “atacado por aquella semi-enfermedad” (p. 22). Lo cual es un

indicador del predominio de la función estética en el protagonista que contrastará fuertemente con lo cotidiano: su monótona felicidad que le infligía, sin embargo, “un malestar que él mismo no se explicaba” (*ídem*).

Como puede verse, los indicios hacen referencia a la desarticulación del tiempo y al carácter colindante de los signos que aparecen en el relato. La permanencia de la antigüedad en el presente, la “sirena-virgen” (semánticamente una frontera de las dos temporalidades) los límites geográficos (el valle y la poza) y los psicológicos (la semi-enfermedad), son todos indicios del umbral fantástico relacionado con la desarticulación del tiempo. La experiencia con drogas y el sueño serán la expresión más concreta y tangible de este umbral de significación, pues presuponen un estado de conciencia alterado cuya experiencia semiótica no es ni lógica ni estética. Al insistir el relato en las fronteras (culturales, geográficas y psicológicas) prepara el sentimiento fantástico: la ruptura de las leyes físicas del tiempo, explicadas materialmente por la droga y el sueño que esta produce.

#### 4.2.4.5. EL SISTEMA SEMÁNTICO. LA INTENCIÓN DESESTABILIZADORA

«La poza de la Sirena» conjuga tres contenidos culturales que ofrecen la posibilidad de la codificación fantástica. (i) La sirena, de la tradición clásica occidental, que se confundirá con la virgen María, madre de Jesucristo. Ambas ascienden. La primera lo hace de los remolinos de agua del Virilla, la segunda, en cuerpo y alma, al Paraíso. La unión de ambos elementos culturales es la fecha en la que ocurre el fenómeno fantástico, el 15 de agosto, cuyo contenido semiótico no escapa a los lectores hispanoamericanos, pues predomina la visión del mundo católico. (ii) El uso de un estupefaciente que, por la relatividad histórica del concepto “droga”, tal y como lo hacer notar José Ricardo Chaves, era considerado como medicina (*cfr.*, p. 21). Bajo los efectos de este medicamento, el protagonista verá aparecer a la sirena. (iii) El sueño, espacio de significación ajeno a la realidad objetiva, del que se desprenderá toda la concepción moral del relato. El sueño —o la visión si se quiere— muestra a Artu-

ro que lo verdaderamente valioso no son las riquezas, sino la felicidad humilde y honesta, compartida con el amor familiar. Valores cristianos, cuya tradición cultural son los dos conceptos más importantes del dogma católico: el amor y el perdón. Afirma la Sirena: “la vida puede ser un agradable sueño para el que ama y trabaja” (p. 27).

Cabe decir que la Sirena de la poza no comparte los atributos nefastos de las sirenas de Homero, aquellas por las que Odiseo se ve obligado a atarse al poste del barco, sino que se sincretiza con los elementos católicos antes citados. A pesar de su descripción, “una hermosísima mujer desnuda, sólo cubierta la parte posterior de su cuerpo con los sedosos cabellos de aquella criatura celestial [...] la cola de un pescado hacía las veces de la parte inferior del cuerpo de la Sirena” (p. 23), la Sirena de la poza tiene más de virgen católica que de diosa griega. La reacción de Arturo al verla emerger de las aguas así lo demuestra: “Ella me miraba con tal fijeza y había tanto amor, tanta bondad y dulzura en su expresión, que no pude articular palabra; pero me arrodillé ante ella y alargué los brazos como implorando su compasión” (*idem*).

Lo anterior explicaría el final alegórico del relato. La sirena-virgen muestra al protagonista que su percepción del mundo es equívoca y egoísta, porque no concuerda con los ideales del catolicismo. De esta forma, el tiempo es trastocado y transcurre para Arturo, pero no para Amalia y Julieta. Las dos temporalidades simultáneas son posibles desde la perspectiva fantástica por la lógica de la conjunción. Un tiempo en el que transcurren tres años y en el que Arturo es exitoso, pero pierde a Julieta; otro, en el que Arturo duerme una sola noche y sigue siendo humilde, pero Julieta continúa con vida. Al igual que en “El milagro secreto” de Borges, el único testigo de la dislocación del tiempo cronológico es el protagonista.

Por otro lado, el doctor Weber, personaje cuyo nombre es símbolo de la cultura europea, y por lo tanto de civilización, lo mismo que la casa “aseada a la holandesa” será, paradójicamente, quien proporcione la causa material, el hashish, para el hecho fantástico. Tanto la sirena como el doctor son signos que representan la cultura europea. Puede inferirse de esto que lo sobrenatural y, por lo tanto, lo fantástico, pro-

vienen de fuera, son elementos exógenos al sistema de mundo del personaje y, por ende, causantes de la desestabilización de su mundo.

La desestabilización cultural que propone este relato no es la existencia de seres mitológicos maravillosos que ofrecen lecciones de vida, sino la perturbación que implicarían dos órdenes temporales, cuyo único testigo no puede dar cuenta clara de lo vivido, porque toda experiencia fantástica parece ser altamente estética e incapaz de ser comunicada desde la lógica racionalista. Por eso “a pesar de estar convencido Arturo de que lo de la Sirena fue un sueño, la poza y sus alrededores le causan una impresión que cada día se debilita; pero que es intensa los días 15 de agosto” (p. 28).

#### 4.2.4.6. EL UMBRAL FANTÁSTICO Y LAS FUNCIONES CULTURALES

Este relato es uno en los que más claramente se encuentra enunciado el umbral de significación fantástica. La geografía en la que se encuentra el valle es emblema de ese umbral, pues se encuentra ubicado “cerca de la confluencia de los ríos Virilla y Tiribí” (p. 21); la casa es otro lugar en que conviven dos sistemas de mundo: “pequeña, pero aseada a la holandesa, aquella morada parecía un nido que las ninfas del río hubieran fabricado para su descanso” (*idem*). Es decir, la casa es (parece, dice el texto) una frontera en la que puede instalarse lo sobrenatural, porque se encuentra entre dos espacios de significación: la civilización, la casa está aseada a la holandesa, y lo primitivo o salvaje, representado por el fondo sombrío de la selva. Además se encuentra junto al río, símbolo de transición y de paso, y, por lo tanto, de umbral. El espacio recurrente en este relato son las orillas, las del río, las de la cama, las del tiempo, la Sirena aparece justo a las doce de la noche, que es una frontera temporal.

Otro umbral es el sueño inducido por la droga, que admite un espacio de significación estética para lo sobrenatural. Ambos, sueño y droga, presuponen estados de conciencia alterados en que la significación de cualquier experiencia queda al margen de lo racional. Implican ambos estados de conciencia un umbral de significación que no es ni

estética ni lógica, y la subjetividad que plantean ambos hace que resulte posible la comunicación fantástica.

Este umbral se encuentra bordeado por las funciones lógicas y estéticas, abundantes en el relato. Por ejemplo, la “semi-enfermedad” (también umbral) de Arturo, más espiritual que fisiológica, es tratada por un médico, representante del sistema lógico, racional y científico. El fragmento en que se registra esta contradicción es el siguiente: “Arturo, que no se daba cuenta exacta de su anormal humor consultó al doctor Weber, grande amigo suyo, que sin comprender el mal le dio unas pastillas” (p. 22). Se puede notar aquí que las funciones estéticas, subjetivas, son incompatibles con las funciones lógicas, pues el médico —representante de la ciencia y de la civilización europeas— no comprende el sentido estético del mal del protagonista y receta una droga que acrecentará la crisis en el estado de consciencia ya de por sí alterado de Arturo.

La función estética está constantemente registrada en el relato y tendrá una relación directa con el protagonista. Arturo es el que está, a lo largo toda la historia, con un “anormal humor”, bajo los efectos de la droga, semi-enfermo; o siente un vacío “en su corazón o en su cerebro” —símbolos de las dos funciones de significación, subyugados al sentir—; él es quien “mira bravo” a Julieta, además sale “taciturno y alelado” (p. 23) de su casa, y regresa a dormir con el “corazón y la cabeza henchidos de esperanza y felicidad” (p. 24), después de tener una visión a orillas del río. Finalmente, Arturo es quien, desde la vigilia y la racionalidad, redacta su sueño, espacio de significación puramente estética.

Los signos estéticos son los que conferirán el carácter fantástico a la experiencia vivida por Arturo. Aunque considerada un sueño —o mejor, una pesadilla— dicha experiencia genera en el protagonista, después del encuentro sobrenatural, “una impresión que cada día se debilita, pero que es intensa los días 15 de agosto” (p. 28). Lo que sugiere que lo sobrenatural se experimentó verdaderamente, pero también que todo fue un sueño inducido por la droga. La primera opción nos ofrece un relato maravilloso: “en efecto, lo de la Sirena, las riquezas, el

poder y la muerte de Julieta” (*ídem*); la segunda explicación ofrece un relato extraño o Fantástico realista: “todo era un sueño producido por el bastchiz. En vez de dos años, sólo había transcurrido la noche del 15 de agosto de 1880, y hoy se encontraba en la mañana del día del mismo mes y año” (*ídem*). Sin embargo, el sentimiento de la dislocación de la temporalidad, y los eventos vividos en esa margen, modificaron la conducta y la percepción, y también las certezas de mundo del protagonista, por lo que la duda se mantiene. Este fragmento es un ejemplo de ello:

Pero la impresión que a Arturo causó la segunda parte de su sueño fue tal, que nunca más aspiró a otra cosa, que a aumentar con el trabajo su pequeño capital, a cuidar y conservar los dos seres que componían su familia. Amelia bendijo el bastchiz que le devolvió la atención y la dicha de su marido, despojándolo de las distracciones y fastidios que una loca ambición le producían (*ídem*).

#### 4.2.4.7. EL SISTEMA PRAGMÁTICO. CUESTIONAMIENTO Y APERTURA EPISTEMOLÓGICOS

Más que una alegoría, desde la perspectiva del sistema fantástico que proponemos, «La Poza de la Sirena» es una propuesta alternativa de percibir el tiempo. El relato insiste en el tiempo cíclico, todos los acontecimientos significativos ocurren el 15 de agosto, incluso ese día es el cumpleaños de Julieta. Y ese mismo día, dentro de los sucesos del sueño, es enterrado su cadáver. El elemento religioso, la Providencia a la que se alude en el texto, y que agracia a la pareja con una niña, será también quien ofrezca una experiencia temporal al margen de, por decirlo de algún modo, el tiempo empírico.

Aunque también la experiencia con drogas sería una especie de apertura epistemológica para entender de forma distinta ciertas parcelas del universo. La droga ofrecería, por otra parte, cierta predisposición a los sentidos, los prepararía para percibir lo fantástico, tal y como



afirma el relato: “Cuando hubo llegado [Arturo] a la orilla de la Poza de la Sirena, se sentó en una piedra, y miró sin ver la superficie azul de la poza y escuchó sin oír la corriente del Virilla” (p. 23). Bajo los influjos de la droga los sentidos no sienten lo que deberían, sino que captan una realidad que se encuentra más allá toda significación lógica.

#### 4.2.4.8. *EL CÓDIGO FANTÁSTICO DE «LA POZA DE LA SIRENA»*

El relato de Manuel Argüello Mora responde a los tres niveles del análisis semiótico que proponemos. Aunque más tendiente a lo Extraño o a lo “Fantástico realista” —pues busca explicar la anomalía por el estado de consciencia alterado a causa de la droga ingerida—. Sintácticamente, sin embargo, el relato tiene una base costumbrista y realista. Los rasgos de leyenda son superados, porque se centra más en la alegoría que en el puro hecho sobrenatural de la aparición. El relato insiste además en los indicios que sugieren la aparición de lo fantástico: todos ellos implican la confluencia de tres niveles: la leyenda, la droga y la visión del sueño. Sin embargo, el tema fantástico que autoriza el nivel semántico es, sea cual sea su justificación, la percepción del tiempo dislocado. Esta dislocación está autorizada por el sincretismo de una diosa pagana con una diosa católica, que, a partir de nuestra lectura, sugiere que el tiempo divino sigue reglas que no son comprendidas por los hombres. Pragmáticamente, el texto sugiere que la temporalidad humana puede alterarse, y esta alteración es capaz de cambiar nuestras certezas sobre las que consideramos realidades físicas.

Además, el relato es construido sobre una base de diversos umbrales. Todo los sucesos ocurren a las orillas, en geografías limítrofes: la orilla del río y la orilla de la cama; la casa, que simboliza la civilización europea, y la selva, que simboliza lo sombrío y primitivo; la droga, que no es considerada como tal, sino como medicamento, pero de cuyo uso el narrador se siente obligado de alertar al lector (aunque Amelia la bendice por el bien que le trajo); Arturo está enfermo y no, padece una casi enfermedad; el médico, Weber (representante de Europa), no comprende el malestar de significación estética y prescribe desde la sig-



nificación lógica; la Sirena aparece en una frontera natural, el río que simboliza un umbral y una transición, porque sus orillas tocan dos regiones simultáneamente; la aparición de la Sirena es justo a las doce de la noche que, lo mismo que el río, es transición de un día a otro, pero no es ni hoy ni mañana, sino un instante de conjunción entre dos regiones.

Puede decirse que «La Poza de la Sirena» cumple con el código de comunicación fantástica, porque conjunta elementos de los tres niveles del sistema y, aunque hay cierta inclinación hacia lo Extraño, la explicación realista no es del todo satisfactoria, la duda permanece, y este vacío comunicativo favorece el sentimiento fantástico de Arturo. El sueño (¿sueño?) hace cambiar su cosmovisión y le deja una honda impresión estética, imposible de ser comunicada a través del discurso lógico.

#### 4.2.5. «LA GRANJA BLANCA» DE CLEMENTE PALMA

##### 4.2.5.1. CONTEXTO DEL RELATO

«La Granja Blanca» de Clemente Palma (1872-1946) apareció por primera vez en 1900 en el *Ateneo de Lima* con el título «¿Ensueño o realidad?». Forma parte del libro *Cuentos malévolos*, publicado en 1904. Estos cuentos fueron reeditados en París, en 1912, y, con prólogo de Miguel de Unamuno, en Barcelona, en 1914. La obra de Clemente Palma es abundante en temas sobrenaturales. Más de uno de sus relatos acusan su gusto por lo fantástico. «Los ojos de Lina», «Parábola», «La última rubia», «Leyendas de haschischs», «El príncipe alacrán», «Vampiras» y «Miedos» son algunos textos que trabajan lo fantástico de forma consciente y que buscan ese efecto comunicativo. Además de *Cuentos malévolos*, Clemente Palma publicó *Historietas malignas* (1925), la novela breve *XYZ* (1935) y *La hija del oidor* (1938).

Considerada como la raíz del género fantástico en Perú, la obra de Clemente Palma, según lo advierte Lola López Martín, revela la influencia de autores como Poe, Hoffmann, Maupassant o Villiers de l'Isle-Adam, las fantasmagorías góticas y sus ambientes de sueños y

pesadillas, la crudeza del naturalismo, el exotismo y los símbolos del modernismo, y el decadentismo de finales del XIX<sup>161</sup>. Desde esta perspectiva podemos afirmar que la obra de Palma implica ya una conciencia del género fantástico y una búsqueda que, iniciada por Gorriti y Holmberg, para finales del XIX había dado como resultado un sistema de significación fantástico ya bien constituido y delimitado.

#### 4.2.5.2. EL SISTEMA SINTÁCTICO. LA FICCIÓN REALISTA

«La Granja Blanca» se divide en diez capítulos breves y narra la historia de un joven estudiante de filosofía que suele contradecir a su viejo maestro. El protagonista propone varias dudas ontológicas que el anciano considera descarríos intelectuales y travesuras de la imaginación. Esta discusión filosófica será el pretexto para narrar el caso fantástico. Afirma el narrador: “mi caso, en el cual [mi maestro] fue un poco actor, creo que le hizo modificar un tanto sus ideas filosóficas” (p. 202)<sup>162</sup>. De esta forma, el lector es testigo del amor del joven filósofo por su prometida Cordelia, la cual parece haber muerto de malaria. Sin embargo, se trata de un malentendido, porque después el protagonista la encuentra en el jardín de su casa. El joven le dice en esa ocasión a Cordelia: “Te he creído muerta, más aún, he creído ver tu entierro” (p. 207). Ella responde: “¡Morirme sin que hubiéramos sido felices!” (*ídem*).

Tiempo después se casan y se retiran a vivir a un pequeño palacio llamado La Granja Blanca, que se encuentra en lo profundo del bosque. En este lugar tienen una hija, Cordelia pinta un retrato del esposo y se hace un autorretrato. Un sábado, justo cuando se cumplían dos años de

---

<sup>161</sup> Cfr. Lola López Martín, *op. cit.*, p. 200.

<sup>162</sup> Todas las citas que se hagan de “La Granja Blanca” son tomadas de *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, ed. y pról. Lola López Martín, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2006, y sólo aparecerá entre paréntesis el número de la página de donde se recoge la cita.

matrimonio, Cordelia desaparece por la noche. Al día siguiente llega el maestro y trae un mensaje de la madre de Cordelia por el que sabemos que la joven murió efectivamente dos años antes. Prueba de ello son un periódico, la carta de la madre y el testimonio del viejo maestro; sin embargo, el protagonista vivió efectivamente con Cordelia, la hija y las pinturas así lo demuestran.

Aunque contiene elementos góticos, y el lector los reconoce claramente, el relato se sostiene en una ficción realista. Al principio del capítulo segundo se lee: “desde que yo tenía ocho años me había acostumbrado a ver en mi prima Cordelia la mujer que debía de ser mi esposa. Sus padres y el mío habían concertado este enlace” (p. 203). Esta situación es completamente costumbrista, hace referencia a una práctica de las familias pudientes de finales del XIX. La clase social de los protagonistas también insiste en ello: el palacio heredado, la posesión de las tierras, los coches y los caballos, la instrucción particular son rasgos sociales que el narrador acentúa constantemente.

Quizás la controversia filosófica presentada al inicio de la historia tiene una intención historicista, pues pone en contexto uno de los temas más discutidos de finales del XIX. Las posturas filosóficas de Kant y Hegel, ambos racionalistas y representantes del pensamiento ilustrado, pero con interpretaciones diferentes de la “realidad”: idealismo y fenomenología. El interés del protagonista por comprender el fin último de lo que se llama realidad y refutar la filosofía racionalista de su maestro es el motor que echará a andar la máquina fantástica de este cuento.

#### 4.2.5.3. *EL HECHO ANÓMALO*

Este relato —el más complejo de los hasta ahora comentados— explicita y enuncia claramente el hecho anómalo que determina el sentimiento fantástico. El protagonista le dice a su maestro, como continuando con la discusión filosófica del principio del relato, lo siguiente:

¿Insiste usted, maestro, en creer en la realidad de la vida y de la muerte? [...] no existe ni la una ni la otra [...] tanto usted como la carta de mi suegra y *La Gaceta* me traen la peregrina noticia que Cordelia ha dos años que murió [...] simplemente le digo que Cordelia no murió hace dos años, que Cordelia ha sido mi esposa, mi adorada esposa, que ha vivido aquí hasta esta noche (págs. 214-215).

La anomalía se fundamenta en la lógica de la conjunción, en cuanto se infiere que Cordelia se encuentra viva y muerta a la vez. Esta significación genera lo fantástico, cuya ambigüedad resulta evidente, incluso para el propio protagonista: “Si Cordelia murió, como usted [maestro] me asegura, hace dos años, la vida y la muerte son iguales para mí y, como consecuencia, se derrumba la filosofía positivista de usted” (p. 215). Esta afirmación presupone el umbral en el que se generará la significación fantástica, pues admite un espacio vacío de significación cuyo esclarecimiento resulta racionalmente imposible. La anomalía, lo sobrenatural, desata lo fantástico, que resulta una alternativa de vislumbrar el universo: o los sistemas lógico-racionalistas son incapaces de explicar la realidad o la realidad es más basta y, por tanto, es imposible explicarla, salvo por función estética (confundida con la locura) que ofrece una forma, no de comprender, sino de sentir la realidad en su sentido más profundo.

#### 4.2.5.4. LOS INDICIOS

Clemente Palma parece haber comprendido con claridad la función del cuento, en el sentido en que lo definen Poe y Cortázar, pues los indicios que preparan el acontecimiento de significación fantástica son en realidad “falsos indicios”, que acrecientan el final sorpresivo y trágico del relato. El narrador juega con el lector y, lo que parece que va a ser un relato de tópico romántico, el de la muerta enamorada, se convierte en un relato que trastoca el tema del vampiro para convertirlo en un tema filosófico, de reflexión sobre la verdadera naturaleza de la “realidad”. El

narrador es consciente de este tema, porque afirma, con respecto a su última noche junto a Cordelia: “fue un delirio divino y satánico, fue un vampirismo ideal y carnal, que tenía de la amable y pródiga piedad de una diosa y de los diabólicos ardores de una alquimia infernal” (p. 211). Sin embargo, el tema de la historia no es el de la muerta en vida, aunque gran parte de las descripciones así lo hacen suponer, sino el de una realidad que se encuentra en los límites de los diferentes racionalismos científicos y filosóficos de la época. A diferencia de los protagonistas fantásticos de los otros relatos, éste es el más consciente del fenómeno que vive y de su imposibilidad de explicación racional.

Los falsos indicios que señalan el tema romántico del vampirismo son: (i) la constante alusión a la pintura de *La resurrección de la hija de Jairo*, con la que habrá más de un paralelismo físico. Esto significaría que el signo “Cordelia” estaría en el mismo nivel que la hija, muerta y vuelta a la vida, de Jairo, de tradición católica. Este indicio tiene un espesor cultural que no se deja ver en el relato, de construcción laica. (ii) La descripción física de Cordelia, cuyo campo semántico apunta constantemente a una apariencia enferma y cadavérica: “alta, esbelta y pálida”, “percibía un hálito impalpable de muerte”, “estaba muerta”, “era incorpórea”, “túnica blanca” (vestido que es más bien mortaja). (iii) Los espacios que ocupa Cordelia son referencias que, semióticamente, se relacionan con un panteón: Cordelia está en “el jardincillo”, sentada sobre “un banco de mármol regando sus flores”. El palacio, abandonado hace dos siglos, La Granja Blanca es, simbólicamente, también una tumba. Todos estos indicadores apuntan el tema del vampirismo, de la muerta en vida; pero este no es el verdadero tema fantástico del relato, sino, en una suerte de superación y modernidad, el de la discusión filosófica sobre la “verdadera realidad”.

El tema filosófico de la “realidad” también tiene muchos indicios, aunque no tan claros, porque el narrador parece no querer adelantarnos el desenlace y sorprendernos con el final. La discusión inicial y la referencia a los filósofos racionalistas es uno de estos indicios. El maestro, con “sus sesenta y cinco años” (p. 214), es símbolo del pensamiento positivista al que se enfrenta el protagonista, signo, éste, que connota la modernidad. Desde la perspectiva del maestro, el protagonista puede

ser un loco, desde la perspectiva del joven filósofo la realidad es más compleja y debe ser sentida por otras formas de interpretación. Los indicios de este relato no son ya los de los relatos fantásticos anteriores: no sólo implica la supervivencia de lo pasado (la Venus o la Sirena) o de la muerte (en «Lanchitas» o en «El emparedado»), sino que supera estos elementos e incorpora una nueva forma de hacer relatos fantásticos.

#### 4.2.5.5. EL SISTEMA SEMÁNTICO. LA INTENCIÓN DESESTABILIZADORA

Semánticamente el relato parte desde una perspectiva laica. El hecho anómalo no tendrá relación ni con el milagro, ni será considerado herético. El discurso imperante ya no será, como en otros relatos, el de la iglesia católica. El elemento religioso, la pintura *La resurrección de la hija de Jairo*, no tendrá mayor efecto de significación en la historia más que indicar que, como ella, Cordelia resucitará, primero en su propio cuerpo y luego en el cuerpo de su hija.

La desestabilización del sistema lógico del relato está sostenida en los postulados filosóficos que discuten ambos personajes. Para el joven, lo fantástico —aunque lo hace sufrir constantemente— no perturba su sistema de mundo, porque ya antes había considerado que los filósofos racionalistas se equivocaban. Afirma: “yo le sostenía a mi maestro que Kant estaba equivocado, puesto que admitía una realidad mal representada dentro de nuestro yo: no hay mundo real” (p. 202). Para quien considera que no hay mundo real, lo fantástico no puede ni debe desconcertarlo. Por eso el joven lee con tranquilidad la carta de la madre, en donde se le informa que Cordelia ha muerto hace dos años. La desesperación —“un sudor frío baño mis sienes y un escalofrío de terror sacudió mi cuerpo. Encendí la luz y miré el lecho de mi esposa. Estaba vacío. Loco de terror y de sorpresa salté de mi cama” (p. 211)— y el sobresalto con que reacciona el joven esposo ante la huida de Cordelia se debe al sentimiento de pérdida, no al sentimiento fantástico que desarticula la manera en que interpreta al mundo. Por eso se limita a buscarla y, al no encontrarla, acepta con estoicismo su dolor.

En cambio, para el maestro, quien considera que la verdad es objetiva y empírica, la existencia de la hija de Cordelia (elemento, como el pañuelo de Lanzas, que sostiene la verdad de lo ocurrido) representa la dislocación de todo el discurso racional-positivista. El mundo del viejo maestro se desmorona con la presencia de la niña de un año, que es el vivo retrato de Cordelia. Por esta razón, la reacción del viejo filósofo es más violenta que la del discípulo. El narrador señala la respuesta emocional del filósofo ante lo fantástico de la siguiente forma: “¡Cordelia! —exclamó el maestro, lívido de terror. Sus ojos querían salirse de sus órbitas y sus manos se agitaban temblorosas” (p. 216).

Ante la anomalía —la muerte de la novia, ocurrida hace dos años, para la madre y el maestro; para el joven, la víspera— que expresa el discípulo, el filósofo exige pruebas. El joven presenta, como evidencia de la realidad material de Cordelia, lo siguiente: (i) cartas copiadas por la muerta durante los dos últimos años, (ii) el retrato que Cordelia hizo de su marido. Estas evidencias, argumenta el maestro, pueden ser falsadas, imitadas de forma inconsciente por el discípulo. Sin embargo, la tercera evidencia —la hija de un año, idéntica a la madre— no tiene forma de ser explicada por los sistemas lógicos con los que cuenta el viejo para comprender el mundo. La reacción del maestro es la siguiente:

Es su rostro..., su expresión [...] ¡Es Cordelia! ¡Es Cordelia!  
[...] Esta niña es Cordelia de un año... De igual modo exactamente me miró y me tendió los brazos... Es Cordelia que vuelve a la vida... ¡Es Cordelia que renace...! ¡Dios Santo! ¡Yo estoy loco, tú lo estás...! ¡Pero es ella, es ella...!

Las incoherencias del aterrado maestro y una frase que exclamó: ¡Es Cordelia que renace!, abrieron ante mis ojos un horizonte inmenso, terrible... (p. 216).

La prueba es categórica, por lo tanto el joven no miente. Y si no miente él, los filósofos positivistas, representantes de su forma de estructuran el mundo, se equivocan. El terror del maestro y su aceptación de la locura dan cuenta clara que el sistema que se desestabiliza con lo

fantástico es el suyo, racionalista y empírico. Por eso, con el pretexto de evitar el incesto que pretende realizar su alumno mata a la niña, o, dicho de otro modo, se desase de las pruebas que contradicen lo que él considera un absurdo, pero que a pesar suyo es la “realidad”.

#### 4.2.5.6. *EL UMBRAL FANTÁSTICO Y LAS FUNCIONES CULTURALES*

La confrontación de las funciones culturales lógicas y estéticas es claramente representada en este relato. El título con que «La Granja Blanca» apareció en 1900, «¿Ensueño o realidad?», da cuenta clara de ambas formas de interpretación. Sin embargo, está presentado como una interrogante, lo cual sugiere que la respuesta no está dada y que la explicación oscilará entre estos dos espacios de significación. Es decir, el vacío significativo, la incertidumbre entre la realidad y el sueño, predominarán como signo fantástico, como umbral.

Este espacio está representado en el relato desde el inicio de la historia en que, a través de preguntas, se plantean dos sistemas de significación: “¿Realmente se vive o la vida es una ilusión prolongada?” (p. 201). El umbral está planteado como tema del propio relato. Ninguno de los relatos analizados anteriormente hace tan conscientes a sus protagonistas del umbral de significación como lo es este de «La Granja Blanca». Esto puede verse en las afirmaciones que el narrador protagonista hace al respecto de la realidad y del sueño:

¿Somos efectivamente viajeros en la jornada de la vida o somos tan sólo personajes que habitamos en el ensueño de alguien, entidades de mera forma aparente, sombras trágicas o grotescas que ilustramos las pesadillas o los sueños alegres de un eterno durmiente? Y si es así [...] deberíamos ser indiferentes e insensibles; el sufrimiento o el placer deberían corresponder al soñador sempiterno, dentro de cuya imaginación representamos nuestro papel de sombras, de creaciones fantásticas (p. 201).



La certeza que tiene el narrador sobre el predominio de la función cultural estética se justifica porque él da cuenta de la anécdota una vez que el acontecimiento hubo de suceder. Es decir, ya obtuvo una conclusión sobre lo acontecido.

Ahora bien, los representantes de las funciones culturales que se contraponen en el relato son los dos filósofos: el maestro y el alumno. Éste último es profundamente sensible, la mayoría de sus conclusiones con respecto a la interpretación del mundo están basadas en el sentir. Veamos algunos ejemplos: el amor que siente es “loco y vehemente”, él vive “el dolor de la muerte de [sus] padres”, junto a la novia “experimentaba inefable felicidad, sentía como si algo de la nieve que caía fuera se filtrara en mi alma”, “sentía una impresión triste e indefinible”. Estas son apenas algunas afirmaciones en donde se puede ver el predominio estético en la forma de experimentar la realidad. Por eso, la contraparte lógica que es el maestro lo califica de “loco” o descarriado, o bien “desvarías, lo que me dices es un absurdo” (p. 215). El maestro, que es representante de la función cultural lógica, será finalmente quien sufra el sentimiento (estético) fantástico frente a la resurrección de Cordelia.

#### *4.2.5.7. EL SISTEMA PRAGMÁTICO. CUESTIONAMIENTO Y APERTURA EPISTEMOLÓGICA*

Aunque no hay ninguna apelación directa a quien lee, el relato de Clemente Palma insiste en presentar ciertas afirmaciones ocultas por el velo de la pregunta retórica. Las preguntas que aparecen en el relato parecen sugerir que quien debe dar cuenta de ellas es el propio lector. Sin embargo, las respuestas ya están dadas por el propio narrador. Como dijimos anteriormente, ningún protagonista de los cuentos anteriores había reflexionado tanto sobre lo fantástico y los diferentes sistemas de mundo que explican a la realidad. Además de que este es un rasgo de modernidad, las respuestas implícitas a las preguntas suponen una certeza de lo fantástico como propuesta epistemológica.

Si la realidad es el sueño de alguien que sueña, entonces el mundo es una pura ilusión, una pura idea. La realidad objetiva y material no existe si no es a través de un concepto o de un soñador que es una especie de demiurgo. Este tema lo actualizará Borges en más de uno de sus poemas y cuentos.

El cuento de Palma parece sugerir que la ciencia, el método experimental, el empirismo y el positivismo imperantes no son suficientes para explicar muchas parcelas del universo. Espacios en los que se perciben más de un vacío de significación. Este vacío es el que el protagonista experimenta al final del relato, y por ello no expresa ninguna emoción ante la muerte de la niña, ni cuando el cadáver es devorado por los lobos, o cuando quema “mecánicamente, sin darme cuenta” la Granja Blanca. El personaje, una vez vivido lo fantástico, anula todo elemento de significación y sentido. Después de lo ocurrido no hay nada más que interpretar porque “el mundo es un estado intermedio del ser colocado entre la nada (que no existe) y la realidad (que tampoco existe), un simple acto de imaginación...” (p. 202).

#### 4.2.5.8. EL CÓDIGO FANTÁSTICO DE «LA GRANJA BLANCA»

«La Granja Blanca» es uno de los relatos fantásticos que cuenta con elementos de los tres sistemas que componen el código de comunicación fantástica. El sentimiento fantástico que se genera aquí es ya una superación de los anteriores umbrales contenidos en los relatos que analizamos. A Palma no sólo le interesa presentar lo sobrenatural como un elemento irruptor del sistema de leyes realistas del personaje, sino que lo lleva más allá y la anécdota no termina en el momento de la duda, (eso lo hace con el personaje del viejo maestro), pero a su personaje lo lleva a generar una teoría basada en el sentir, cuya certeza será expresada más tarde por Sartre en *El ser y la nada*.

El código fantástico de este relato implica una consciencia clara del género y el efecto de sentido que se busca en el lector. No se trata del relato de un escéptico sino de la anécdota de cómo el exceso de la fun-

ción estética puede generar la pérdida de sentido y, paradójicamente, de emociones estéticas. La vacilación permanece al final, pues no queda ninguna prueba de lo acaecido. La niña, el palacio, la crida, todos son destruidos por la violencia que generan las emociones del personaje. El maestro guarda silencio, sólo nos queda, para juzgar la verdad de este relato, el testimonio de un hombre al que muchas veces se le ha llamado “loco”. El lector decidirá si el narrador de la historia a la que ha asistido es un portador de pruebas de verdad.

#### **4.3. CODIFICACIÓN Y DESCODIFICACIÓN DEL RELATO FANTÁSTICO HISPANOAMERICANO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.**

Una vez revisados los tres niveles del sistema semiótico se puede inferir que, en tanto que objeto cultural (constructo de palabras), el relato fantástico del siglo XIX hispanoamericano otorga al concepto de “ficción” un papel preponderante en sus procesos de codificación y decodificación. Los textos analizados acusan dicha preponderancia, a tal grado que el código fantástico no puede ser entendido sin considerar las nociones de “ficción” y “realidad”.

La codificación fantástica de los relatos estudiados se hace desde la concepción occidental de que existen dos órdenes de significación opuestos e inconciliables. Relatos como «Yerbas y alfileres» y «La Granja Blanca» — cuyo título original fue «Ensueño o realidad» — son ejemplos en que lo fantástico se cimenta en la incapacidad de conciliar dos sistemas de significación cultural opuestos que, al entrar en contacto, generan una crisis semiótica en el sistema hegemónico, es decir, aquel con el que se quiere interpretar todos los hechos del universo. En los cuentos citados, los discursos serían respectivamente el positivista, representado por la medicina, y el racionalista, por los filósofos europeos. Sólo en un espacio ficcional (el relato fantástico), formulado conscientemente, puede darse el encuentro de ambos ámbitos.

La codificación fantástica (la relación simultánea de los tres sistemas dispuestos por el emisor del mensaje) se fundamenta, por tanto,

en la contraposición de signos que connotan realidad / no realidad. Los relatos estudiados sugieren que para que una cultura pueda codificar y decodificar los signos de comunicación fantástica, le es preciso contar con la antítesis semiótica que implica los dos modos de significar: “realidad” / “imaginación”, “verdad” / “mentira”, “sueño” / “vigilia”, y todos sus correlatos semánticos.

La segunda mitad del siglo XIX hispanoamericano inventó junto al discurso positivista dicha oposición, porque, como se demostró en este capítulo, el auge de la secularización científica, filosófica y artística propició un espacio semiótico que ni era propiamente maravilloso (mitos, religión, leyenda) ni propiamente lógico (ciencia, racionalismo). Este espacio debió ser ocupado por las funciones de significación fantástica, quien obedece sólo parcialmente a las dos funciones semióticas (lógica y estética) y se encuentra suspendido entre ambas.

La locura del protagonista de la «La estatua de bronce» es un ejemplo de este espacio de significación en que se vinculan la teología griega (de significación maravillosa) y el positivismo del XIX (de significación racionalista). Una cultura teocrática no hubiera considerado loco al protagonista, más bien habría aceptado la irrupción de la diosa en el mundo de los hombres; una cultura plenamente científica no dudaría de la esquizofrenia del personaje; pero el XIX, imaginó una forma de significación en que no puede decidirse por una u otra explicación. Esto puede verse en el sistema sintáctico del relato fantástico. La forma en que el narrador relata lo ocurrido en «La estatua de bronce» propicia la aparición de un umbral de significación y un vacío epistemológico. ¿Cómo explicar los hechos, si el loco acabó con el cadáver de la novia entre sus manos? El umbral de significación es una elección consciente del autor, ejemplo de ello son las descripciones de signos que connotan vida y muerte, animado e inanimado, al inicio del relato.

Las funciones culturales que codifican lo fantástico del XIX — así lo demuestran los relatos estudiados— son siempre antitéticas. La locura, el sueño y la droga son elementos de significación que se confrontan con la cordura, la razón y la lucidez. Sin embargo, el sentimiento fantástico se ubica en un espacio —umbral hemos dicho— en que se

rozan ambos modos de interpretar el mundo. Los antiguos mitos, las leyendas sobrenaturales, no buscaron generar un efecto comunicativo fantástico, porque, para los hombres que los narraron, el mundo era, en cierta medida, un cúmulo de vacíos significativos que era llenado por el milagro o la magia. Asumían lo sobrenatural; la duda frente a la constitución del universo simplemente no existía. Pero con el desarrollo del pensamiento científico y positivista del XIX, concebido como un ejercicio de demostración empírica, el hombre tuvo herramientas nuevas de interpretación y la confrontación entre los diferentes sistemas de mundo tenía que ser comunicada de algún modo. Lo fantástico tomó en sus manos esa responsabilidad. Un ejemplo de esta confrontación es el padre Lanzas, quien vive la oposición de ambas experiencias semióticas (representadas por los racionalistas europeos y el milagro) y al tratar de descodificarlas entra en crisis todo su sistema de mundo, concebido a través del racionalismo que tanto lo seducía. Después de esto el protagonista no vuelve hablar más, porque uno de los rasgos determinantes de la experiencia fantástica es que resulta inexpresable para quien la vive.

Pero si resulta inexpresable, entonces, ¿cómo es que el relato fantástico es narrado? Porque lo fantástico, al ser una función cultural, apela al lector a contraponer sus propias experiencias semióticas. El lector reconoce en estos relatos que existen dos formas de significación y no necesita vivir el hecho fantástico para interpretar que lo que ha ocurrido significa una anomalía en el sistema realista que, por otra parte, los relatos le han dicho que comparte con sus protagonistas. La descodificación que el receptor hace del mensaje es un acto que se cimienta en sus códigos lógicos, pues, como producto del XIX, el cuento fantástico es un objeto racional cuya estructura sintáctica acusa, al igual que el relato policiaco, a la razón del destinatario.

La diosa Venus, la Sirena, las coincidencias sobrenaturales, la locura, los fantasmas, el milagro, los encantamientos con alfileres, la herbolaria, son todos elementos que el lector interpreta porque forman parte de su bagaje semiótico. Si los reconoce y los descifra es porque puede clasificarlos racionalmente como anomalías del sistema de significación realista en los que se encuentran inmersos.

Puede decirse que el código fantástico (que involucra la codificación y la decodificación realizadas por el autor y el lector, respectivamente) se basa en una doble apelación: requiere, a un nivel intratextual, de las emociones del personaje y, extratextualmente, del raciocinio del lector. En ambos niveles, sin embargo, se encuentra el conflicto entre los dos modos semióticos, sólo que el mensaje apela, según el nivel, a uno de ellos principalmente. La doble apelación fantástica requiere, al interior del relato, de una confrontación semiótica en que predomine la interpretación estética por sobre la lógica; al exterior, de un lector en que, ante a la confrontación, predomine la interpretación lógica para reestructurar todos los elementos del sistema que decodifica.

El proceso de comunicación fantástica de la segunda mitad XIX, que involucra necesariamente dos formas semióticas de ordenar al mundo y una suspensión de significación entre ambas, requiere de un sistema (los cuentos que conforman el *corpus*) bien definido y estructurado por los niveles sintáctico, semántico y pragmático. Esto significa que, como producto de una época racionalista, el género fantástico trabaja con los dos modos semióticos de interpretación. Su tema es el umbral de significación que se genera entre las fronteras de la lógica y la estática, y, en una doble apelación, paradójica por su naturaleza, confronta a la razón y a las emociones para ensanchar nuestro campo epistemológico que, en cierta medida, y lo fantástico lo sabe muy bien, está hecho de palabras, de funciones culturales.

Históricamente esto puede explicarse porque la América de la segunda mitad del siglo XIX y no podía sostener una utopía racionalista, ilustrada o positivista, ni un ideal patriótico (las luchas de independencia pertenecen a la primera mitad del siglo) ni el Absoluto vinculado con el dios del discurso católico. Esto puede verse con claridad en los personajes de «Coincidencias», los dos sacerdotes, representantes del tiempo antiguo; en Lanzas, representante de un catolicismo más bien perezoso y de un racionalismo parcial con muchos vacíos; en el profesor de filosofía de «La Granja Blanca», símbolo de un racionalismo desgastado y puesto en duda por las nuevas formas de entender la realidad. La imaginación (que no es “realidad” y que no es “mentira”) sostuvo la ficción fantástica para dar cuenta de las diferentes parcelas de

la realidad que la razón dejó, por decirlo de algún modo, a la sombra. Por esto lo fantástico ostenta una doble paradoja: es un producto del racionalismo (el relato fantástico está construido con un cuidado excesivo para procurar el efecto de sentido deseado) cuyo tema son las funciones estéticas (emocionales y subjetivas) que la razón había querido dejar al margen de la cultura y sus significaciones.

Puede notarse por ello cierto desarrollo en los procesos comunicativos de cada relato. A medida que va apareciendo, aproximadamente con diez años de distancia entre ellos, los elementos del sistema van cambiando. Desde la simple duda planteada por Juan Vicente Camacho sobre la Venus de bronce, pasando por la reflexión de Juana Manuela Gorriti sobre la coincidencia y sus dos modos de entenderla, así como la intercesión divina en el mundo positivista de Lanzas con que Roa Bárcena explica la transformación, y el sincretismo retratado por Manuel Argüello entre la Sirena y la Virgen María, hasta el asumir una realidad fantástica que no es igual a la realidad del racionalismo filosófico por Clemente Palma, se van planteando modificaciones temáticas, quizás más modernas que van eliminando paulatinamente el elemento legendario, sin embargo el sistema de significación fantástico, aunque con variantes en el proceso de comunicación, se mantiene inalterable.

Por esta razón la narrativa fantástica hispanoamericana, cuyo umbral fue la segunda mitad del siglo XIX, es un género que, aunque sus elementos sistemáticos son casi inalterables, los procesos de comunicación a que dieron lugar durante el XIX y la primera mitad del XX, fueron adaptándose a las circunstancias culturales, intelectuales e históricas que propiciaron nuevas formas de comunicar el sentimiento fantástico en autores como Quiroga, Bioy Casares, Cortázar y Borges, quienes debieron empezar a narrar, necesariamente, desde una tradición histórica que fue además el origen del género fantástico en Latinoamérica.

## CONCLUSIONES

Dado que el propósito de este trabajo fue discutir el proceso de comunicación fantástica a través de un modelo semiótico —es decir, las relaciones de significación que lo fantástico, como género, tiene con los hombres y su experiencia cultural—, hubo de verse a este género narrativo como un sistema de significación subyacente en dicho proceso. Este acercamiento permitió generar las siguientes reflexiones:

1. En tanto que sistema semiótico, el género fantástico es un forma específica de creación de significado. Uno de los sentidos, tal vez el más característico y evidente de esta literatura, es comunicar al receptor el sentimiento fantástico o, como se ha dicho en el capítulo segundo, brindar un código que permita al receptor la interpretación de una función cultural fantástica.
2. A través de este modelo de análisis se identificó que el código fantástico (su proceso de comunicación) consta de tres sistemas que interactúan de forma simultánea y son los generadores del efecto de sentido fantástico. Los sistemas que conforman el código son los siguientes:
  - (i) Sintáctico. Permitted observar la conducta de los signos hacia el interior del relato para reconocer que el género fantástico se sostiene sobre la base de una ficción realista y que en algún momento la trama es puesta en crisis por un hecho insólito. Los indicios que preparan la aparición de la anomalía son parte, al igual que el pretendido realismo y el hecho insólito, de la construcción interna del relato.
  - (ii) Semántico. Facilitó el vislumbrar que la cultura occidental tiene la posibilidad semiótica de “crear y entender” lo fantástico como un límite entre lo Maravilloso y lo Extraño y que lo fantástico, cuando aparece, desestabiliza las funciones semióticas lógicas, que representan la tradición racional de Occidente.
  - (iii) Pragmático. A partir de los dos sistemas anteriores, este nivel



permitió comprender que lo fantástico funciona a través de una doble apelación, pues pone en juego la significación lógica y estética. Hacia el interior del texto, los personajes son apelados emocionalmente, hacia el exterior se busca que el lector perciba, por medio de las funciones lógicas, un cuestionamiento de la cosmovisión y una apertura epistemológica de forma simultánea.

3. El código de significación permite distinguir que, si bien los motivos fantásticos pueden cambiar (el aparecido, la dislocación del tiempo, la coincidencia sobrenatural, el milagro, etc.), no así los elementos del sistema. Los componentes enunciados en el punto 2 serían, por tanto, los que le dan a lo fantástico su carácter de género. Si los temas cambian o evolucionan, el código puede mantenerse fantástico.
4. La pertinencia de la semiótica como modelo de análisis quedó demostrada por la utilidad que ofreció el concepto “función cultural”, acuñado por Umberto Eco, para entender al relato fantástico, más que como una estructura cerrada en sí misma, como un objeto cultural, hecho de signos cuyos sentidos, aunque inexistentes, han sido ofrecidos por la cultura. La codificación y descodificación de este género literario depende en gran parte de estos sentidos ya otorgados.
5. Gracias a lo anterior se identificaron dos funciones culturales en las que se podría, según Pierre Guiraud, clasificar la totalidad del saber humano. Estas funciones semióticas significan el pensar y el sentir, tal y como se explicó en el apartado 3.1. Lo fantástico implica un límite entre ambas funciones, un espacio en el que a veces coinciden de forma hostil o apacible, pero siempre crean un nuevo espacio de significación. Lo hemos llamado función fantástica.
6. Esta tercer función semiótica no implica un vacío de sentido, mucho menos una evasión de la realidad, sino que plantea nuevas formas de comprender el universo o, por lo menos, algunas parcelas del saber humano.
7. El umbral de significación fantástica sólo pudo existir, según quedó demostrado en el capítulo cuatro, en ciertas condiciones culturales determinadas por significaciones socio-históricas, que propiciaron

la existencia del género fantástico. En la segunda mitad del XIX en Hispanoamérica, los códigos lógicos de la Ilustración y del positivismo, el discurso teológico, así como la construcción de las diferentes identidades patrias, ya no eran una opción de sentido, por lo que se buscó una alternativa en la imaginación. Ésta fue la base con la que se confrontó lo que se consideraba realidad.

8. Desde esta perspectiva, el género fantástico del XIX constituye, no sólo una categoría estética como puede ser lo cómico, lo lírico o lo trágico, sino un género literario, cuyo sistema de reglas propias de funcionamiento están condicionadas y articuladas desde dentro y desde fuera del código. En Hispanoamérica se establece este sistema, o *corpus* de textos que relaciona un relato con otro a partir de los elementos semióticos que los constituyen, a partir de la segunda mitad del siglo. La conformación de este sistema implica la superación de la leyenda y de otros géneros en que se alojaba lo sobrenatural.
9. El género fantástico puede ser decodificado porque las funciones culturales que conforman el código pertenecen a un campo semiótico y el receptor es capaz de concebir signos culturales que connotan inexistencia (vampiro, sirena, Venus) mezclados con signos culturales que connotan realidad. Es este sentido se reitera la concepción epistemológica de la función de significación fantástica.
10. Finalmente, el género fantástico produce emociones ambiguas (incertidumbre, angustia miedo) porque, al igual que lo cómico, desarticula el sistema cultural que lo sustenta; la diferencia radica en que la dislocación del sistema que mueve a risa se recompone inmediatamente —o, por lo menos, el lector intuye que se restituirá en algún momento— en tanto que la desarticulación del sistema fantástico quizás no pueda reconfigurarse jamás. La significación del mundo, de la “realidad”, después de lo fantástico, no podrá ni deberá ser la misma. Así nos lo dicen, en el silencio de la lectura, los personajes de los cinco relatos analizados.

## BIBLIOGRAFÍA

BARRENECHEA, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

-----, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" en *Revista Iberoamericana*, núm. 80, (1972), pp. 391-403.

BARTHES, Roland, "Elementos de semiología", en *Comunicaciones. La semiología*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

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, 2000.

BORGES, Jorge Luis, "La literatura fantástica", en *Borges, sus días y su tiempo*, María Esther Vázquez, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1999.

-----, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971.

BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 2010.

BRAVO, Víctor Antonio, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985.

CALVINO, Italo, *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, Madrid, Siruela, 2005.

CORTI, María, *Principios de la comunicación literaria*, México, Edicol, 1978.

*Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, ed. José María Martínez, Madrid, Catedra, 2011.

*Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, ed. José María Martínez, Madrid, Cátedra, 2011.

*Cuentos fantásticos en la España del realismo*, ed. Juan Molina Porras, Madrid, Cátedra, 2006.

*Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, ed. Dolores Phillips-López, Madrid, Cátedra, 2013.

- ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, México, Debolsillo, 2005.
- El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*, 2ª ed., comp. Oscar Hahn, México, Ediciones Coyoacán, 2002, (Diálogo abierto, literatura, 64).
- Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, comp. Oscar Hahn, México, Editorial Andrés Bello, 1998.
- GRAVES, Roberts, *Los mitos griegos, 1*, Madrid, Alianza, 2001, p. 61.
- GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, México, Siglo XXI, 2006.
- HESÍODO, *Teogonía*, Madrid, Gredos, 2000.
- JORDAN, Mery Erdal, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- LOTMAN, Iuri, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, ed. Ana María Morales, México, Oro de la Noche Ediciones / CILF, 2007.
- Narrativa fantástica en el siglo XIX. España e Hispanoamérica*, ed. Jaume Pont, Lleida, Editorial Milenio, 1997.
- NERVO, Amado, *El castillo de lo inconsciente*, selec., est. y notas, José Ricardo Chaves, México, CONACULTA, 2000.
- NODIER, Charles, "Sobre lo fantástico en literatura, 1830", en *Cuentos visionarios*, Madrid, Siruela, 1989.
- OLEA FRANCO, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, Colegio de México, 2004.
- OLVERA VÁZQUEZ, Jorge, *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González*, Tesis Doctoral, México, UNAM, 2011.
- PIERCE, Charles Sanders, *Escritos filosóficos*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.
- , *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

*Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, ed. y pról. Lola López Martín, Madrid, Ediciones lengua de Trapo, 2006.

POZUELA YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 22<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa Calpe, 2001.

RISCO, Antonio, Ignacio Soldevilla y Arcadio López Casanova, *El relato fantástico. Historia y sistema*, Valladolid, Ediciones Colegio de España, 1998, (Biblioteca filológica).

-----, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987, (Persiles, 135).

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

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Barcelona, Planeta, 1985.

SIEBERS, Tobin, *Lo fantástico romántico*, México, FCE, 1989, (Breviarios, 486).

TODORV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, (Diálogo abierto, 16).

VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.

*Voces de la sirena. Antología de literatura fantástica de Costa Rica*, selec., pról. y notas de José Ricardo Chaves, San José, Uruk Editores, 2012.