

Tzvetan TODOROV

# introducción a la literatura fantástica

*2ª edición*



TZVETAN TODOROV

INTRODUCCIÓN  
A LA  
LITERATURA FANTÁSTICA

Título original: *Introduction a la litterature fantastique.*

Traducción: *Silvia Delpy*

Diseño de la colección: *Pedro Tanagra*

Primera edición: 1980

Segunda edición: 1981

© Editions du Seuil

© PREMIA editora de libros, s.a. para la edición en lengua castellana.

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

ISBN 968—434—133—4

ISBN —2.02.004374—2 de la edición original publicada por Editions du Seuil

Premia editora de libros s.a.

c. Morena 425 A, México 12, D. F.

Impreso y hecho en México

Printed and made in México

## 1. LOS GÉNEROS LITERARIOS

Estudiar la literatura fantástica implica saber qué es un “género literario”. — Consideraciones generales acerca de los géneros. —Una teoría contemporánea de los géneros: la de Northrop Frye. —Su teoría de la literatura. —Sus clasificaciones en géneros. —Crítica de Frye. —Frye y sus principios estructuralistas. —Balance de los resultados positivos. —Nota final melancólica.

La expresión “literatura fantástica” se refiere a una variedad de la literatura o, como se dice corrientemente, a un género literario. El examen de obras literarias desde el punto de vista de un género es una empresa muy particular. Lo que aquí intentamos es descubrir una regla que funcione a través de varios textos y nos permita aplicarles el nombre de “obras fantásticas” y no lo que cada uno de ellos tiene de específico. Estudiar *La piel de zapa* desde el punto de vista del género fantástico no es lo mismo que estudiar este libro en sí mismo, en el conjunto de la obra balzaciana, o en el de la literatura contemporánea. El concepto de género es, pues, fundamental para la discusión que iniciaremos. Por tal motivo, es necesario empezar por aclarar y precisar este concepto, aun cuando un trabajo de esta índole nos aleje, aparentemente, de lo fantástico en sí.

La idea de género implica ante todo diversas preguntas; felizmente, algunas de ellas se disipan en cuanto se las formula de manera explícita. He aquí la primera: ¿tenemos el derecho de discutir un género sin haber estudiado (o por lo menos leído) todas las obras que lo constituyen? El universitario que nos formula esta pregunta podría agregar que los catálogos de la literatura fantástica comprenden miles de títulos. De allí, no hay más que un paso hasta la imagen del estudiante laborioso, sepultado bajo una montaña de libros que deberá leer a razón de tres por día, perseguido por la idea de que sin cesar se siguen escribiendo nuevos textos y que sin duda, nunca llegará a absorberlos todos. Pero uno de los primeros rasgos del método científico consiste en que éste no exige la observación de todas las instancias de un fenómeno para poder describirlo. Procede más bien por deducción. De hecho, se señala un número relativamente limitado de ocurrencias, se extrae de ellas una hipótesis general que se verifica luego en otras obras, corrigiéndola (o rechazándola). Cualquiera sea el número de fenómenos estudiados (en este caso, de obras), no estaremos autorizados a deducir de ellos leyes universales; lo pertinente no es la cantidad de observaciones, sino exclusivamente la coherencia lógica de la teoría. Como escribe Karl Popper: “Desde un punto de vista lógico, no tenemos por qué inferir proposiciones universales a partir de proposiciones singulares, por muchas que sean, pues toda conclusión así obtenida siempre podrá resultar falsa: poco importa el número de cisnes blancos que hayamos podido observar: ello no justifica la conclusión de que *todos* los cisnes son blancos (pág. 27)\*”. Por el contrario, una hipótesis fundamentada en la observación de un número restringido de cisnes, pero que nos permitiría afirmar que su blancura es consecuencia

\* Al final de este volumen el lector encontrará las referencias completas de las obras citadas, ordenadas alfabéticamente. En el caso de varios trabajos de un mismo autor, se hace una indicación, a veces abreviada, del título citado.

de tal o cual particularidad orgánica, sería perfectamente legítima. Si de los cisnes volvemos a las novelas, advertimos que esta verdad científica general se aplica no sólo al estudio de los géneros sino también al de toda la obra de un escritor, o al de una época, etc.; dejemos, pues, la exhaustividad a los que se contentan con ella.

El nivel de generalidad en el que se ubica tal o cual género suscita una segunda pregunta: ¿existen tan solo algunos géneros (épico, poético, dramático) o muchos más? El número de géneros es ¿finito o infinito? Los formalistas rusos se inclinaban hacia una solución relativista; Tomachevsky afirmaba que: “Las obras se distribuyen en clases amplias que, a su vez, se diferencian en tipos y especies. Desde este punto de vista, al descender por la escala de los géneros, llegaremos de las clases abstractas a las distinciones históricas concretas (el poema de Byron, el cuento de Chejov, la novela de Balzac, la oda espiritual, la poesía proletaria) y aun a las obras particulares (págs. 306-307). Como veremos más adelante, esta frase suscita, por cierto, más problemas de los que resuelve, pero ya puede aceptarse la idea de que los géneros existen en niveles de generalidad diferentes y que el contenido de esta noción se define por el punto de vista que se ha elegido.

El tercer problema pertenece a la estética. Se ha dicho que es inútil hablar de los géneros (tragedia, comedia, etc.) pues la obra es esencialmente única, singular, vale por lo que tiene de inimitable, por lo que la distingue de todas las demás y no por aquello que la vuelve semejante a ellas. Si me gusta *La Cartuja de Parma*, no es porque se trate de una novela (género) sino porque es una novela diferente de todas las demás (obra individual). Esta respuesta connota una actitud romántica respecto de la materia observada. Desde un punto de vista riguroso, tal posición no es falsa, sino que, simplemente, está fuera de lugar. Una obra nos puede gustar por tal o cual razón; sin embargo, no es esto lo que la define como objeto de estudio. El móvil de una empresa de saber no tiene por qué dictar la forma que ésta habrá de tomar posteriormente. Por otra parte, no abordaremos aquí el problema estético, no porque no exista, sino que, por ser demasiado complejo supera de lejos nuestros medios actuales.

Sin embargo, esta misma objeción puede formularse en términos diferentes, a través de los cuales se vuelve mucho más difícil de refutar. El concepto de género (o de especie) está tomado de las ciencias naturales; por otra parte, no es casual que el pionero del análisis estructural del relato, V. Propp, utilizara analogías con la botánica o la zoología. Ahora bien, existe una diferencia cualitativa en cuanto al sentido de los términos “género” y “especimen” según que se los aplique a los seres naturales o a las obras del espíritu. En el primer caso, la aparición de un nuevo ejemplar no modifica teóricamente las características de la especie; por consiguiente, las propiedades del primero pueden deducirse a partir de la fórmula de esta última. Si se sabe qué es la especie tigre, podemos deducir las características de cada tigre en particular; el nacimiento de un nuevo tigre no modifica la definición de la especie. La acción del organismo individual sobre la evolución de la especie es tan lenta que en la práctica puede hacerse abstracción de este elemento. Lo mismo sucede, aunque en menor grado, con los enunciados de una lengua: una frase individual no modifica la gramática, y esta debe permitir deducir las propiedades de aquélla.

Pero no sucede lo mismo en el campo del arte o de la ciencia. La evolución sigue aquí un ritmo muy diferente: *toda* obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie. Podría decirse que estamos frente a una lengua en la cual todo enunciado es agramatical en el momento de su enunciación. O, dicho en forma más precisa, sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad. Los textos que no cumplen esta condición pasan automáticamente a otra categoría: la de la llamada literatura “popular”, “de masa”, en el primer caso; la del ejercicio escolar, en el segundo. (Se impone entonces una comparación: la del producto

artesanal, del ejemplar único, por una parte; y la del trabajo en cadena, del estereotipo mecánico, por otra). Para volver a nuestro tema, sólo la literatura de masa (novelas policiales, folletines, ciencia ficción, etc.) debería exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios.

Esta posición nos obliga a explicitar nuestras propias bases teóricas. Frente a todo texto perteneciente a la “literatura”, será necesario tener en cuenta una doble exigencia. En primer lugar, no se debe ignorar que manifiesta las propiedades que comparte con el conjunto de los textos literarios, o con uno de los subconjuntos de la literatura (que recibe, precisamente, el nombre de género). Es difícil imaginar que en la actualidad sea posible defender la tesis según la cual todo, en la obra, es individual, producto inédito de una inspiración personal, hecho que no guarda ninguna relación con las obras del pasado. En segundo lugar, un texto no es tan solo el producto de una combinatoria preexistente (combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales), sino también una transformación de esta combinatoria.

Podemos pues decir que todo estudio de la literatura habrá de participar, quíerese o no, de este doble movimiento: de la obra hacia la literatura (o el género) y de la literatura (del género) hacia la obra; es perfectamente legítimo conceder provisoriamente un lugar de privilegio a una u otra dirección, a la diferencia o a la semejanza. Pero hay más. Pertenece a la naturaleza misma del lenguaje moverse en la abstracción y en lo “genérico”. Lo individual no puede existir *en* el lenguaje, y nuestra formulación de la especificidad de un texto se convierte automáticamente en la descripción de un género, cuya única particularidad consiste en que la obra en cuestión sería su primero y único ejemplo. Por el hecho mismo de estar hecha por medio de palabras, toda descripción de un texto es una descripción de género. No es esta una afirmación puramente teórica; la historia literaria nos brinda sin cesar muchos ejemplos, desde el momento en que los epígonos imitan precisamente lo que había de específico en el iniciador.

No es posible, por consiguiente, “rechazar la noción de género”, como lo pretendía Croce, por ejemplo. Este rechazo implicaría la renuncia al lenguaje y, por definición, sería imposible de formular. Es importante, en cambio, tener conciencia del grado de abstracción que se asume y de la posición de esta abstracción frente a la evolución efectiva, que se inscribe así en un sistema de categorías que la fundamenta y, la mismo tiempo, depende de ella.

Sin embargo, hoy en día, la literatura parece abandonar la división en géneros. Maurice Blanchot escribía, hace ya diez años: “Sólo importa el libro, tal como es, fuera de los rótulos, prosa, poesía, novela, testimonio, bajo los cuales se resiste a ser ubicado y a los cuales niega el poder de fijarle un lugar y determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género; todo libro depende exclusivamente de la literatura, como si esta poseyese por anticipado, en su generalidad, los secretos y las fórmulas, únicos en conceder a lo que se escribe, realidad de libro” (*El libro que vendrá*, págs, 243-244). ¿Por qué entonces volver a plantear problemas perimidos? Gérard Genette respondió acertadamente: “El discurso literario se produce y desarrolla según estructuras que ni siquiera puede transgredir por la sencilla razón de que las encuentra, aún hoy, en el campo de su lenguaje y de su escritura”. (*Figures II*, pág. 15). Para que haya transgresión, es necesario que la norma sea sensible. Por otra parte, es dudoso que la literatura contemporánea carezca por completo de distinciones genéricas; lo que sucede, es que estas distinciones ya no corresponden a las nociones legadas por las teorías literarias del pasado. No estamos, por cierto, obligados a seguirlas; más aún: se vuelve evidente la necesidad de elaborar categorías abstractas susceptibles de ser aplicadas a las obras actuales. Dicho en términos más generales: no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra

se relaciona con el universo de la literatura.

Interrumpamos aquí nuestras lecturas heterogéneas. Elijamos, para dar un paso más, una teoría contemporánea de los géneros y sometámosla a una discusión más ceñida. De ese modo, a partir de un ejemplo, se podrá ver con más claridad qué principios activos deben guiar nuestro trabajo y cuáles son los peligros que han de ser evitados. Esto no significa que a lo largo del trayecto no hayan de surgir principios nuevos a partir de nuestro propio discurso, ni que dejen de aparecer, en múltiples puntos, escollos insospechados.

La teoría de los géneros que se analizará detalladamente es la de Northrop Frye, tal como está formulada, en especial, en *Anatomy of Criticism*. Esta elección no es gratuita: Frye ocupa en la actualidad un lugar de privilegio entre los críticos anglosajones y su obra es, sin duda alguna, una de las más notables en la historia de la crítica después de la última guerra. *Anatomy of Criticism* es a la vez una teoría de la literatura (y por consiguiente de los géneros) y una teoría de la crítica. Dicho en términos más exactos, este libro se compone de dos clases de textos: unos de orden teórico (la introducción, la conclusión y el segundo ensayo, "Ethical Criticism: Theory of Symbols") y otros de índole más descriptiva, en los que se describe el sistema de los géneros propio de Frye. Pero para comprender este sistema, es necesario no aislarlo del conjunto; por tal razón, empezaremos por la parte teórica.

He aquí sus rasgos principales:

1. Los estudios literarios deben ser llevados a cabo con la misma seriedad y el mismo rigor con que se encaran las otras ciencias. "Si la crítica existe, debe consistir en un examen de la literatura en función de un marco conceptual proveniente del estudio inductivo del campo literario. (...) La crítica contiene un elemento científico que la distingue, por una parte del parasitismo literario, y por otra, de la actitud crítica parafraseante" (p. 7), etc.

2. Una consecuencia de este primer postulado es la necesidad de eliminar de los estudios literarios todo juicio de valor sobre las obras. Frye es bastante rígido en lo referente a este punto. Su veredicto podría ser matizado diciendo que la evaluación se llevará a cabo en el campo de la poética, pero que, por ahora, referirse a ella sería complicar inútilmente las cosas.

3. La obra literaria, así como la literatura en general, forma un sistema; en ella nada se debe al azar. O, como lo afirma Frye, "El primer postulado de ese salto inductivo que nos propone dar] es igual al de toda ciencia: es el postulado de la coherencia total" (p. 16).

4. Es preciso distinguir la sincronía de la diacronía: el análisis literario exige la realización de cortes sincrónicos en la historia, y es precisamente dentro de ellos que se debe *empezar* a buscar el sistema. "Cuando un crítico trata una obra literaria, lo más natural es que proceda a "congelarla" [*to freeze it*], a ignorar su movimiento en el tiempo y a considerarla como una configuración de palabras, cuyas partes existen simultáneamente", escribe Frye en otra obra (*Fables*, p. 21).

5. El texto literario no mantiene una relación de referencia con el "mundo", como a menudo lo hacen las frases de nuestro discurso cotidiano; solo es "representativo" de sí mismo. En este sentido, la literatura se parece, más que al lenguaje corriente, a la matemática: el discurso literario no puede ser verdadero o falso, sino que no puede ser válido más que con relación a sus propias premisas. "El poeta, como el matemático, depende, no de la verdad descriptiva, sino de la conformidad con sus postulados hipotéticos" (p. 76). "La literatura, como la matemática, es un lenguaje, y un lenguaje en sí mismo no representa ninguna verdad, aunque pueda suministrar el medio para expresar un número ilimitado de verdades" (p. 354). Por esto mismo, el texto literario participa de la tautología: se significa a sí mismo. "El símbolo poético se significa esencialmente a sí mismo, en su relación con el poema" (p. 80). La respuesta

del poeta acerca de lo que significa determinado elemento de su obra debe ser siempre: “Su significación es ser un elemento de la obra” (“I meant it to form a part of the play”) (p. 86).

6. La literatura se crea a partir de la literatura, y no a partir de la realidad, sea esta material o psíquica; toda obra literaria es convencional. “Solo pueden hacerse poemas a partir de otros poemas, novelas, a partir de otras novelas” (p. 97). Y en otro texto, *The Educated Imagination*: “El deseo de escribir, propio del escritor, no puede provenir más que de una experiencia previa de la literatura. . . La literatura no saca sus fuerzas más que de sí misma” (págs. 15-16). “Todo lo nuevo en literatura no es sino material antiguo vuelto a forjar... En literatura, la expresión de sí mismo es algo que nunca existió” (págs. 28-29).

Ninguna de estas ideas es absolutamente original (aunque rara vez Frye cita sus fuentes): se las puede encontrar, por una parte, en Mallarmé o Valéry así como en una de las tendencias de la crítica francesa contemporánea que continúa esta tradición (Blanchot, Barthes, Genette); por otra, y profusamente ejemplificada, entre los formalistas rusos; y, por fin, en autores como T. S. Eliot. El conjunto de estos postulados, válidos tanto para los estudios literarios como para la literatura en sí, constituyen nuestro propio punto de partida. Pero todo esto nos alejó de los géneros. Pasemos pues a la parte del libro de Frye que nos interesa de manera más directa. A lo largo de su obra (no hay que olvidar que está formada por textos que habían aparecido en forma separada), Frye propone diversas series de categorías que permiten siempre la subdivisión en géneros (si bien es cierto que Frye aplica el término “género” a una sola de esas series). No es mi intención exponerlas en profundidad. Como lo que aquí se pretende es llevar a cabo una discusión puramente metodológica, me contentaré con mantener la articulación lógica de sus clasificaciones, sin dar ejemplos detallados.

a) La primera clasificación define los “modos de la ficción”. Estos se constituyen a partir de la relación entre el héroe del libro y nosotros mismos o las leyes de la naturaleza. Dichos “modos de la ficción” son cinco:

1. El héroe tiene una superioridad (de naturaleza) sobre el lector y sobre las leyes de la naturaleza; este género es el *mito*.

2. El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector y las leyes de la naturaleza; es el género de la *leyenda* o del *cuento de hadas*.

3. El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector pero no sobre las leyes de la naturaleza; estamos frente al *género mimético elevado*.

4. El héroe está en una posición de igualdad con respecto al lector y a las leyes de la naturaleza; es el *género mimético bajo*.

5. El héroe es inferior al lector; es el género de la *ironía* (págs. 33-34).

b). Otra categoría fundamental es la de la verosimilitud: los dos polos de la literatura están constituidos entonces por el relato verosímil y el relato en el que todo está permitido (págs. 51-52).

c). Una tercera categoría pone el énfasis sobre dos tendencias principales de la literatura: lo cómico, que concilia el héroe con la sociedad, y lo trágico, que lo aísla de ella (pág. 54).

d). Para Frye, la clasificación más importante parece ser la que define arquetipos. Estos son cuatro (cuatro *mythoi*) y se apoyan en la oposición entre lo real y lo ideal. De este modo, el autor caracteriza el “*romance*”<sup>\*</sup> (en lo ideal), la ironía (en lo real), la comedia (pasó de lo real a lo ideal), la tragedia (pasó de lo ideal a lo real) (págs. 158-162).

e). Sigue luego la división en géneros propiamente dicha, que se basa en el tipo

<sup>\*</sup> Ni el francés [ni el castellano] poseen un término equivalente para designar este género. [El “romance” es un relato medieval en prosa o verso que narra las aventuras de héroes caballerescos, o bien episodios de la vida diaria que se desarrollan en escenarios o circunstancias remotas. Por lo general, subraya especialmente las aventuras e incidentes extraordinarios. (N. del T.)]



de auditorio que las obras deberían tener. Los géneros son los siguientes: el drama (obras representadas), la poesía lírica (obras cantadas), la poesía épica (obras recitadas), la prosa (obras leídas) (págs. 246-250). A esto se agrega la aclaración siguiente: “La distinción más importante se relaciona con el hecho de que la poesía épica es episódica, en tanto que la prosa es continua” (pág. 249).

f). En la página 308 aparece una última clasificación que se articula alrededor de las oposiciones intelectual/personal e introvertido/extravertido, y que se podría representar esquemáticamente de la manera siguiente:

	intelectual	personal
introvertido	confesión	“romance”
extravertido	“anatomía”	novela

Son éstas algunas de las categorías (y también de los géneros) propuestas por Frye. Su audacia es evidente y elogiabile; será necesario ver qué es lo que aporta.

I. Las primeras y más fáciles observaciones que habremos de formular se basan en la lógica, por no decir en el sentido común (esperemos que su utilidad para el estudio de lo fantástico aparezca más adelante). Las clasificaciones de Frye no son lógicamente coherentes: ni entre sí, ni dentro de cada una de ellas. En su crítica a Frye, Wimsatt ya había señalado con razón la imposibilidad de coordinar las dos clasificaciones principales (resumidas en a. y d.). Para hacer aparecer las incongruencias internas bastará un rápido análisis de la clasificación 1. Allí se compara una unidad, el héroe, con otras dos: *a*) el lector (“nosotros mismos”) *b*) las leyes de la naturaleza. Además, la relación (de superioridad) puede ser cualitativa (“de naturaleza”) o cuantitativa (“de grado”). Pero si esquematizamos esta clasificación, advertimos que hay un gran número de combinaciones posibles que no figuran en la enumeración de Frye. Digamos de inmediato que hay asimetría: a las tres categorías de superioridad del héroe no corresponde más que una sola categoría de inferioridad; por otra parte, la distinción “de naturaleza de grado” se aplica una sola vez, cuando, por el contrario, podría aparecer en cada categoría. Es posible evitar la acusación de incoherencia postulando restricciones suplementarias, capaces de reducir el número de los posibles: se dirá por ejemplo, que, en el caso de la relación del héroe con las leyes de la naturaleza, la relación se da entre un conjunto y un elemento, y no entre dos elementos: si el héroe obedece esas leyes, ya no puede hablarse de diferencia entre cualidad y cantidad. De la misma manera, se podría señalar que si el héroe es inferior a las leyes de la naturaleza, puede ser superior al lector, pero que la situación inversa no se cumple. Estas restricciones suplementarias permitirían evitar incongruencias, pero es absolutamente necesario formularlas. Sin ello, manejamos un sistema no explícito y nos quedamos en el terreno de la fe, cuando no en el de las supersticiones. Una objeción a nuestras propias objeciones podría ser la siguiente: si Frye no enumera más que cinco géneros (modos) de trece posibilidades teóricamente enunciables, es que esos cinco géneros existieron, mientras que no puede afirmarse lo mismo respecto de los ocho restantes. Esta observación nos lleva a una distinción importante entre los dos sentidos que se atribuyen a la palabra género; para evitar toda ambigüedad habría que hablar por una parte de *géneros históricos* y por otra, de *géneros teóricos*. Los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de índole

teórica. Lo que nos enseñaron en la escuela de los géneros se refiere siempre a los géneros históricos: se habla de una tragedia clásica, porque hubo, en Francia, obras que manifestaban abiertamente su pertenencia a esta forma literaria. En cambio, en las obras de los antiguos teorizadores de la poética, se encuentran ejemplos de géneros teóricos; así por ejemplo, en el siglo IV, Diomedes, siguiendo a Platón, divide todas las obras en tres categorías: aquellas en las que solo habla el narrador; aquellas en las que solo hablan los personajes; y, por fin, aquellas en las que hablan narrador y personajes. Ésta clasificación no se basa en una comparación de las obras a través de la historia (como en el caso de los géneros históricos) sino en una hipótesis abstracta que postula que el sujeto de la enunciación es el elemento más importante de la obra literaria y que, según la naturaleza de ese sujeto, es posible distinguir un número lógicamente calculable de géneros teóricos.

Ahora bien, tanto el sistema de Frye como el del teorizador antiguo, están constituidos por géneros *teóricos* y no históricos. Existe un determinado número de géneros no porque no se hayan observado más sino porque así lo exige el principio del sistema. Por lo tanto, es necesario deducir todas las combinaciones posibles a partir de las categorías elegidas. Podría incluso decirse que si una de estas categorías no se hubiera manifestado nunca de manera efectiva, deberíamos describirla con mayor interés aún: así como en el sistema de Mendeleiev es posible describir las propiedades de los elementos aún no descubiertos, en este caso, se describirían las propiedades de los géneros —y por consiguiente de las obras— por venir.

A partir de esta primera observación, pueden deducirse otras dos. En primer lugar, toda teoría de los géneros se basa en una concepción de la obra, en una imagen de esta que contiene, por una parte, un cierto número de propiedades abstractas, y por otra, leyes que rigen el sistema de relaciones de esas propiedades. Si Diomedes divide los géneros en tres categorías, es porque postula, dentro de la obra, un rasgo: la existencia de un sujeto de la enunciación; además, al basar su clasificación sobre este rasgo, revela la importancia que le asegura. De la misma manera, si la clasificación de Frye se basa en la relación de superioridad o inferioridad entre el héroe y nosotros, es porque dicho autor considera esta relación como un elemento de la obra y, además, como uno de sus elementos fundamentales. Por otra parte, dentro de los géneros teóricos, es posible introducir una distinción suplementaria y hablar de géneros *elementales* y géneros *complejos*. Los primeros estarían definidos por la presencia o ausencia de un solo rasgo, como en el caso de Diomedes; los segundos, por la coexistencia de varios rasgos. El género “soneto”, por ejemplo, podría ser definido como aquel que reúne las siguientes propiedades: 1. determinadas prescripciones sobre las rimas; 2. determinadas prescripciones sobre el metro; 3. determinadas prescripciones sobre el tema. Esta definición presupone una teoría del metro, de la rima y de los temas (en otras palabras, una teoría global de la literatura). Resulta así evidente que los géneros históricos son una parte de los géneros teóricos complejos.

II. Al señalar las incoherencias formales de la clasificación de Frye, llegamos a una observación que no apunta a la forma lógica de sus categorías, sino a su contenido. Frye no explicita nunca su concepción de la obra (que, como vimos, sirve, quiérase o no, de punto de partida para la clasificación de los géneros), y dedica muy pocas páginas a la discusión teórica de sus categorías, de las que nos ocuparemos a continuación.

Recordemos algunas de ellas: superior-inferior; verosímil-inverosímil; conciliación-exclusión (con respecto a la sociedad), real-ideal; introvertido-extravertido; intelectual-personal. En esta lista, lo que primero llama la atención es su arbitrariedad: ¿por qué estas categorías serían más útiles que otras para describir un texto literario? Sin embargo, no hay ni siquiera vestigios de una argumentación ceñida destinada a probar esta importancia. Además, es imposible dejar de señalar un rasgo común a estas

categorías: su carácter no literario. Advertimos que todas ellas provienen de la filosofía, de la psicología o de una ética social, y, por otra parte, no de cualquier filosofía o psicología. O bien estos términos deben ser tomados en un sentido particular, propiamente literario; o bien —y puesto que nada se nos dice al respecto, esta es la única posibilidad que nos queda— dichos términos nos llevan fuera de la literatura. Y entonces la literatura no es más que un medio para expresar categorías filosóficas. Su autonomía resulta entonces impugnada en profundidad, con lo que volvemos a hallarnos en contradicción con uno de los principios teóricos, enunciados precisamente por Frye.

Aun cuando estas categorías solo tuvieran vigencia en literatura, exigirían una explicación más rigurosa. ¿Es posible hablar de héroe, como si esta noción valiera por sí misma? ¿Cuál es el sentido preciso de esa palabra? ¿Qué es lo verosímil? ¿Su contrario es tan solo la propiedad de aquellas historias en las que los personajes “pueden hacer cualquier cosa” (pág. 51)? El propio Frye dará más adelante otra interpretación que pone en tela de juicio este primer sentido (pág. 132: “Un pintor original sabe, de más está decirlo, que cuando el público le exige ser fiel a la realidad [*to an object*], quiere por regla general exactamente lo contrario: una fidelidad a las concepciones pictóricas que le son familiares”).

III. Cuando observamos con más atención aún los análisis de Frye, descubrimos otro postulado, que sin haber formulado, desempeña un papel primordial en su sistema. Los puntos que hemos criticado hasta aquí pueden disponerse de manera tal que el sistema no resulta alterado: se podrían evitar las incoherencias lógicas y encontrar un fundamento teórico para la elección de las categorías. Las consecuencias del nuevo postulado son mucho más graves, pues se trata de una opción fundamental: aquella por la cual Frye se opone francamente a la actitud estructuralista, y se vincula más bien con una tradición en la que pueden incluirse los nombres de Jung, Bachelard o Gilbert Durand (por diferentes que sean sus obras).

He aquí ese postulado: las *estructuras* formadas por los fenómenos literarios *se manifiestan a nivel mismo de estos*; en otras palabras, estas estructuras son directamente observables. Lévi-Strauss afirma, por el contrario: “El principio fundamental es que la noción de estructura social no se refiere a la realidad empírica sino a los modelos que según ella se construyen” (pág. 295). Simplificando mucho, se podría decir que, para Frye, el bosque y el mar forman una estructura elemental; para un estructuralista, por el contrario, estos dos fenómenos manifiestan una estructura abstracta, producto de una elaboración, y que se articula en otra parte, por ejemplo, entre lo estático y lo dinámico. Se advierte entonces por qué imágenes tales como las de las cuatro estaciones, o las cuatro partes del día, o los cuatro elementos desempeñan un papel tan importante en Frye. Como él mismo lo afirma (en su prefacio a una traducción de Bachelard) “la tierra, el aire, el agua y el fuego son los cuatro elementos de la experiencia de lo imaginario, y seguirán siéndolo siempre” (pág. VIII). Mientras que la “estructura” de los estructuralistas es ante todo una regla abstracta, la “estructura” de Frye se reduce a una disposición en el espacio. En este sentido, Frye es explícito: “Con frecuencia, una ‘estructura’ o un ‘sistema’ de pensamiento puede ser reducido a un diagrama; de hecho, las dos palabras son, en cierta medida, sinónimos de diagrama” (pág. 335).

Un postulado no necesita pruebas; pero su eficacia puede ser medida por los resultados a los que se llega cuando se lo acepta. Como creemos que la organización formal no se deja captar en el nivel de las imágenes mismas, todo lo que pueda decirse de estas últimas será aproximado. Habrá que contentarse con probabilidades en lugar de manejar certezas e imposibilidades. Retomando nuestro ejemplo muy elemental, el bosque y el mar *pueden* encontrarse a menudo en oposición, y formar así una “estructura”, pero no *deben* estar en oposición; en tanto que lo estático y lo dinámico forman obligatoriamente una oposición, que puede manifestarse en la del bosque y el mar. Las estructuras literarias son otros tantos sistemas de reglas rigurosas, y lo que

obedece a probabilidades son tan sólo sus manifestaciones. El que busca las estructuras en el nivel de las imágenes observables rechaza, al mismo tiempo, todo conocimiento seguro.

Tal, en efecto, lo que sucede con Frye. Una de las palabras más frecuentes de su libro es sin duda alguna el término *a menudo*. Veamos algunos ejemplos. “The myth is *often* associated with a flood, the regular symbol of the beginning and the end of a cycle. The infant hero is *often* placed in an ark *or* chest floating on the sea. . . On dry land the infant *may* be rescued *either* from or by an animal. . .” (pág. 198). “Its *most common* settings are the mountain-top, the island, the tower, the lighthouse, and the ladder or staircase” (pág. 203). “He *may* also be a ghost, like Hamlet's father; or it *may* not be a person at all, but simply an invisible force known only by its effects. . . *Often*, as in the revenge tragedy, it is an event previous to the action of which the tragedy itself is the consequence” (pág. 216; el subrayado es nuestro), etc.

El postulado de una manifestación directa de la estructura produce un efecto esterilizante en muchos otros sentidos. Hay que advertir, en primer lugar que la hipótesis de Frye no puede ir más allá de una taxinomia, una clasificación (según sus declaraciones explícitas). Pero, decir que los elementos de un conjunto pueden ser clasificados es formular, acerca de esos elementos, una de las hipótesis más inconsistentes.

El libro de Frye recuerda sin cesar un catálogo en el que se hubieran inventariado innumerables imágenes literarias; ahora bien, un catálogo no es más que una de las herramientas de la ciencia, no la ciencia en sí. Podría también agregarse que el que se limita a clasificar, no puede hacerlo bien: su clasificación es arbitraria, pues no descansa en una teoría explícita, y se asemeja algo a las clasificaciones del mundo de los seres vivos, antes de Linneo, en las que no se vacilaba en establecer una categoría formada por todos los animales que se rascan... Si admitimos, con Frye, que la literatura es un lenguaje, tenemos derecho de esperar que la actividad del crítico sea bastante cercana a la del lingüista. Pero el autor de *Anatomy of Criticism* recuerda más bien a aquellos dialectólogos-lexicógrafos del siglo XIX que recorrían las aldeas en busca de palabras raras o desconocidas. Por más que se recojan millares de palabras, no se llega a los principios, aun a los más elementales, del funcionamiento de una lengua. El trabajo de los dialectólogos no fue inútil; sin embargo, no es concluyente, pues la lengua no es un stock de palabras sino un mecanismo. Para comprender ese mecanismo es suficiente partir de las palabras más corrientes, de las frases más simples. Lo mismo sucede en la crítica: es posible abordar los problemas esenciales de la teoría literaria, sin necesidad de poseer la deslumbrante erudición de Northrop Frye.

Ya es tiempo de dar por terminada esta extensa digresión cuya utilidad para el estudio de lo fantástico pudo parecer problemática. Nos permitió, por lo menos, llegar a algunas conclusiones precisas, que resumiremos de la siguiente manera:

1. Toda teoría de los géneros se basa en una representación de la obra literaria. Por lo tanto, hay que empezar por presentar nuestro propio punto de partida, aun cuando el trabajo ulterior nos lleve a abandonarlo.

Distinguiremos brevemente tres aspectos de la obra: verbal, sintáctico y semántico.

El aspecto verbal reside en las frases concretas que constituyen el texto. Se pueden señalar aquí dos grupos de problemas. El primero se relaciona con las propiedades del enunciado (en otra oportunidad, hablé de los “registros del habla”; puede también emplearse el término “estilo”, dando a esta palabra un sentido estricto). El otro grupo de problemas se relaciona con la enunciación: con el que emite el texto y con el que lo recibe (se trata, en cada caso, de una imagen implícita al texto, y no de un autor o un lector reales); hasta ahora, estos problemas fueron estudiados con el nombre

de “visiones” o “puntos de vista”.

El aspecto sintáctico permite dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra (antes se hablaba de “composición”). Estas relaciones pueden pertenecer a tres tipos: lógicas, temporales o espaciales\* .

Queda por examinar el aspecto semántico o, si se prefiere, los “temas” del libro. En este campo, no formulamos, de entrada, ninguna hipótesis global; no sabemos cómo se articulaban los temas literarios. Se puede sin embargo suponer, sin correr riesgo alguno, que existen algunos universales semánticos de la literatura, temas poco numerosos que se encuentran siempre y en todas partes; sus transformaciones y combinaciones originan la aparente multitud de los temas literarios.

Es indudable que estos tres aspectos de la obra se manifiestan en una interrelación compleja y que no se encuentran aislados más que en nuestro análisis.

2. Una elección preliminar se impone en lo referente al nivel mismo donde habrán de situarse las estructuras literarias. Hemos decidido considerar todos los elementos inmediatamente observables del universo literario como manifestación de una estructura abstracta y desfasada, producto de una elaboración, y buscar la organización exclusivamente en ese nivel. Se opera aquí un corte fundamental.

3. El concepto de género debe ser matizado y cualificado. Opusimos, por una parte, géneros históricos y géneros teóricos: los primeros son producto de una observación de los hechos literarios; los segundos se deducen de una teoría de la literatura. Por otra parte, dentro de los géneros teóricos, distinguimos géneros elementales y géneros complejos: los primeros se caracterizan por la presencia o ausencia de un solo rasgo estructural; los segundos, por la presencia o ausencia de una conjunción de esos rasgos. Los géneros históricos son, evidentemente, un subconjunto del conjunto de los géneros teóricos complejos.

Si dejamos ahora los análisis de Frye que nos guiaron hasta aquí, deberíamos, apoyándonos en ellos, formular una apreciación más general y más prudente de los objetos y límites de todo estudio de los géneros. Este estudio debe satisfacer dos órdenes de exigencias: prácticas y teóricas, empíricas y abstractas. Los géneros que deducimos a partir de la teoría deben ser verificados sobre los textos: si nuestras deducciones no corresponden a ninguna obra, seguimos una pista falsa. Por otra parte, los géneros que encontramos en la historia literaria deben ser sometidos a la explicación de una teoría coherente; en caso contrario, quedamos prisioneros de prejuicios transmitidos de siglo en siglo, y según los cuales (esto es un ejemplo imaginario) existiría un género como la comedia, cuando, de hecho, se trataría de una pura ilusión. La definición de los géneros será pues un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción.

Tales son nuestros objetivos; pero si los observamos con mayor atención, no podemos dejar de experimentar cierto recelo en lo referente al éxito de la empresa. Examinemos la primera exigencia, la de la conformidad de la teoría con los hechos. Se estableció que las estructuras literarias, y por consiguiente los géneros mismos, se sitúan en un nivel abstracto, desfasado con respecto al de las obras existentes. Habría que decir que una obra manifiesta tal o cual género, y no que este existe en dicha obra. Pero esta relación de manifestación entre lo abstracto y lo concreto *es* tan solo probable; en otras palabras, no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente un género: solo existe la probabilidad de que ello suceda. Esto significa que ninguna observación de las obras puede, en rigor, confirmar ni invalidar una teoría de los géneros. Si alguien me dice que determinada obra no entra en ninguna de las categorías que propuse, y que por consiguiente dichas categorías están equivocadas, podría objetar que ese *por consiguiente* no tiene ninguna razón de ser; las obras no deben coincidir con las

\* Para una descripción más pormenorizada de estos dos aspectos, el verbal y el sintáctico, de la obra literaria, cf. nuestra “Poétique” (“Qu'est-ce le structuralisme?”, ed. du Seuil, 1968. ¿Qué es el estructuralismo?, Losada, Buenos Aires, 1971).

categorías que no tienen más que una existencia construida; una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género. Llegamos así a un callejón metodológico sin salida: ¿cómo probar el fracaso descriptivo de cualquier tipo de teoría de los géneros?

Miremos ahora hacia el otro lado, hacia el de la conformidad de los géneros conocidos con la teoría. Inscribir correctamente no es más fácil que describir. Sin embargo, el peligro es de otra índole porque las categorías que utilizábamos tenderán siempre a llevarnos fuera de la literatura. Toda teoría de los temas literarios, por ejemplo (hasta ahora, en todo caso), tiende a reducir esos géneros a un complejo de categorías tomadas de la psicología, la filosofía o la sociología (Frye nos dio un ejemplo). Aún cuando esas categorías proviniesen de la lingüística, la situación no sería cualitativamente diferente. Podemos ir más lejos: por el hecho mismo de tener que utilizar palabras del lenguaje cotidiano, práctico, para hablar de la literatura, implicamos que esta se ocupa de una realidad ideal que, además, puede ser designada por otros medios. Ahora bien, como sabemos, la literatura existe en tanto esfuerzo por decir lo que el lenguaje corriente no puede decir. Por esta razón, la crítica (la mejor) tiende siempre a convertirse en literatura; sólo es posible hablar de lo que hace la literatura haciendo literatura. La literatura puede constituirse y subsistir solamente a partir de esta diferencia con el lenguaje corriente. La literatura enuncia lo que solo ella puede enunciar. Cuando el crítico haya dicho todo sobre un texto literario, no habrá aún dicho nada; pues la definición misma de la literatura implica no poder hablar de ella.

Estas reflexiones escépticas no deben detenernos; nos obligan tan sólo a tomar conciencia de límites que no podemos trasponer. El trabajo de conocimiento apunta a una verdad aproximada, no a una verdad absoluta. Si la ciencia descriptiva pretendiese decir *la* verdad, contradiría su razón de ser. Más aún: una determinada forma de geografía física solo existe una vez que todos los continentes fueron correctamente descritos. La imperfección es, paradójicamente, una garantía de sobrevivencia.

## 2. DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO

Primera definición de lo fantástico. —La opinión de los predecesores. —Lo fantástico en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. —Segunda definición de lo fantástico, más explícita y más precisa. —Otras definiciones que se descartan. —Un singular ejemplo de lo fantástico: *Aurelia* de Nerval.

Alvaro, el protagonista de *El diablo enamorado* de Cazotte, vive desde hace varios meses con un ser, de sexo femenino que, según sospecha, es un espíritu maligno: el diablo o alguno de sus secuaces. Su modo de aparición indica a las claras que se trata de un representante del otro mundo; pero su comportamiento específicamente humano (y, más aún, femenino), las heridas reales que recibe parecen, por el contrario, demostrar que se trata de una mujer, y de una mujer enamorada. Cuando Alvaro le pregunta de dónde viene, Biondetta contesta: “Soy una Sífide, y una de las más importantes...” (pág. 198). Pero, ¿existen las sílfides? “No podía imaginar nada de lo que oía, prosigue Alvaro. Pero, ¿qué había de imaginable en mi aventura? Todo esto me parece un sueño, me decía, pero, ¿acaso la vida humana es otra cosa? Sueño de manera más extraordinaria que otros, eso es todo. (...) ¿Dónde está lo posible? ¿Dónde lo imposible?” (págs. 200-201).

Alvaro vacila, se pregunta (y junto con él también lo hace el lector) si lo que le sucede es cierto, si lo que lo rodea es real (y entonces las Sílfides existen) o si, por el contrario, se trata de una simple ilusión, que adopta aquí la forma de un sueño. Alvaro llega más tarde a tener relaciones con esta misma mujer que *tal vez* es el diablo, y, asustado por esta idea, vuelve a preguntarse: “¿Habré dormido? ¿Seré bastante afortunado como para que todo no haya sido más que un sueño?” (pág. 274). Su madre también pensará: “Has soñado esta granja y todos sus habitantes” (pág. 281). La ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño?: ¿verdad o ilusión?

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario, y estos últimos merecen algo más que una simple mención. Pero reservaremos esta discusión para el último capítulo de este estudio.

Semejante definición, ¿es, por lo menos, original? La encontramos, si bien formulada de manera diferente, a partir del siglo XIX.

El primero en enunciarla es el filósofo y místico ruso *Vladimir Soloviov*: “En el verdadero campo de lo fantástico, existe, siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna” (citado por Tomachevski, pág. 288). Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico.

Algunos años después, un autor inglés especializado en historias de fantasmas, Montague Rhodes James, repite casi los mismos términos: “Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada” (pág. VI). Una vez más, dos son las soluciones posibles.

Tenemos también un ejemplo alemán, más reciente: “El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean” (Olga Reimann). Esta lista podría ser alargada indefinidamente. Advirtamos, sin embargo, una diferencia entre las dos primeras definiciones y la tercera: en el primer caso, quien vacila entre las; dos posibilidades es el lector; en el segundo, el personaje. Más adelante volveremos a tratar este punto.

Hay que señalar, además, que si las definiciones de lo fantástico aparecidas en recientes trabajos de autores franceses no son idénticas a la nuestra, tampoco la contradicen. Sin detenernos demasiado daremos algunos ejemplos tomados de los textos “canónicos”. En *Le Conte fantastique en France*, Castex afirma que “Lo fantástico ... se caracteriza . . . por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real” (pág. 8). Louis Vax, en *El Arte y la Literatura fantástica* dice que “El relato fantástico ... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable” (pág. 5). Roger Caillois, en *Au couer du fantastique*, afirma que “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (pág. 161). Como vemos, estas tres definiciones son, intencionalmente o no, paráfrasis recíprocas: en todas aparece el “misterio”, lo “inexplicable” lo “inadmisibile”, que se introduce en la “vida real”, o en el “mundo real”, o bien en “la inalterable legalidad cotidiana”. Estas definiciones se encuentra globalmente incluidas en la que proponían los primeros autores citados y que implicaba ya la existencia de dos órdenes de acontecimientos: los del mundo natural y los del mundo sobrenatural. Pero la definición de Soloviov, James, etc., señalaba además la posibilidad de suministrar dos explicaciones del acontecimiento sobrenatural y, por consiguiente, el hecho de que *alguien* tuviese que elegir entre ellas. Era pues más sugestiva, más rica; la que propusimos derivaba de ellas. Además, pone el énfasis en el carácter diferencial de lo fantástico (como línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso), en lugar de transformarlo en una sustancia (como lo hacen Castex, Caillois, etc.). En términos más generales, es preciso decir que un género se define siempre con relación a los géneros que le son próximos.

Pero la definición carece todavía de nitidez, y es en lo referente a este punto donde debemos ir más allá que nuestros predecesores. Ya se señaló que no se especificaba con claridad si el que vacilaba era el lector o el personaje, ni cuáles eran los matices de la vacilación. *El diablo enamorado* ofrece una materia demasiado pobre para un análisis más riguroso: la duda, la vacilación solo nos preocupa un instante. Recurriremos pues a otro libro, escrito unos veinte años después, que nos permitirá formular un mayor número de preguntas trata de un libro que inaugura magistralmente la época del relato fantástico: el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki.

La obra nos relata en primer lugar una serie de acontecimientos, ninguno de los cuales, tomado aisladamente, contradice las leyes de la naturaleza tales como la



experiencia nos enseñó a conocerlas; pero su acumulación ya plantea problemas. Alfonso van Worden, héroe y narrador del libro, cruza las montañas de Sierra Morena. De pronto, su zagal Mosquito desaparece; horas después, también desaparece su lacayo López. Los habitantes del lugar aseguran que los fantasmas rondan por la región: se trata de dos bandidos recientemente ahorcados. Alfonso llega a una posada abandonada y se dispone a dormir; pero con la primera campanada de la medianoche, “una bella negra medio desnuda, con una antorcha en cada mano” (pág. 36) entra en su cuarto y lo invita a seguirla. Lo lleva hasta una sala subterránea donde es recibido por dos jóvenes hermanas, bellas y vestidas con ligeras ropas. Le dan de comer y beber. Alfonso experimenta sensaciones extrañas, y una duda nace en su espíritu: “No sabía ya si eran mujeres o demonios disfrazados de mujer” (pág. 39). Le cuentan luego sus vidas y le revelan ser sus propias primas. Pero el relato se interrumpe con el primer canto del gallo; y Alfonso recuerda que, “como se sabe, los espectros solo tienen poder desde la medianoche hasta el primer canto del gallo” (pág. 36).

Todo esto, de más está decirlo, no proviene de las leyes de la naturaleza tal como se las conoce. A lo sumo, puede decirse que se trata de acontecimientos extraños, de coincidencias insólitas. En cambio, el paso siguiente es decisivo: se produce un acontecimiento que la razón no puede explicar. Alfonso vuelve a la cama, las dos hermanas lo acompañan (o quizás ello no sea más que un sueño); pero hay algo indudable: cuando se despierta, ya no se encuentra en una cama ni en una sala subterránea. “Entreví el cielo y me di cuenta de que me hallaba al aire libre (...). Me encontraba bajo la horca de Los Hermanos. Pero los cadáveres de los dos hermanos de Zoto no colgaban al aire, sino que yacían junto a mí” (pág. 49). He aquí, pues, un primer acontecimiento sobrenatural: las dos hermosas muchachas se transformaron en dos cadáveres pestilentes.

Pero todo esto no basta para convencer a Alfonso de la existencia de fuerzas sobrenaturales, circunstancia que hubiera suprimido toda vacilación (y puesto fin a lo fantástico). Busca un lugar donde pasar la noche y llega hasta la cabaña de un ermitaño, donde encuentra a un poseso, Pacheco, que le relata su historia, extrañamente parecida a la de Alfonso. Pacheco pernoctó en la misma posada; bajó a una sala subterránea y pasó la noche en una cama con dos hermanas; a la mañana siguiente, se despertó bajo la horca, entre dos cadáveres. Al advertir esta semejanza, Alfonso se pone sobre aviso: advierte al ermitaño que no cree en los aparecidos, y da una explicación natural de las desventuras de Pacheco. Sin embargo, no interpreta de la misma manera sus propias aventuras. “En cuanto a mis primas, no dudaba de que fueran mujeres de carne y hueso. Había algo más fuerte que todo lo que me habían dicho sobre el poder de los demonios, que me hacía creerlo así. Pero aún duraba mi indignación por la mala pasada que me habían jugado al hacerme dormir bajo la horca” (pág. 80).

Sin embargo, la presencia de nuevos acontecimientos habrá de reavivar las dudas de Alfonso. Vuelve a encontrar a sus primas en una gruta, y una noche llegan hasta su cama. Están dispuestas a quitarse los cinturones de castidad, pero para ello, es necesario que el propio Alfonso se desprenda de una reliquia cristiana que lleva alrededor del cuello, en cuyo lugar, una de las hermanas anuda una de sus trenzas. Apenas sosegados los primeros ímpetus amorosos, se oye la primera campanada de medianoche ... Un hombre entra entonces en el cuarto, echa a las dos hermanas y amenaza a Alfonso de muerte obligándolo luego a tomar una bebida. A la mañana siguiente, tal como podía preverse, Alfonso se despierta bajo la horca, junto a los cadáveres; alrededor de su cuello no hay una trenza sino la cuerda de un ahorcado. Al volver a la posada donde pasó la primera noche, descubre de pronto, entre las tablas del piso, la reliquia que le habían quitado en la gruta. “No sabía ya lo que hacía... Me puse a imaginar que no había salido realmente de aquella maldita venta, y que el ermitaño, el inquisidor [véase más abajo] y los hermanos de Zoto eran en realidad espíritus surgidos

de mágicas hechicerías”, (pág. 127). Como para hacer inclinar aún más la balanza, vuelve a encontrarse poco después con Pacheco, a quien había entrevisto durante su última aventura nocturna, y que le da una versión totalmente distinta de la escena: “Esas dos jóvenes, después de haberle hecho algunas caricias, le quitaron del cuello una reliquia y, desde ese instante, perdieron a mis ojos su belleza y reconocí en ellas a los dos ahorcados del valle de Los Hermanos. Pero el joven caballero, tomándolos por encantadoras criaturas, les prodigaba las más tiernas palabras. Uno de los ahorcados, se quitó la cuerda que tenía en el cuello y la puso en el cuello del caballero, que le demostró su gratitud con nuevas caricias. Por último, corrieron las cortinas del lecho y no sé qué harían entonces, pero me temo que algún horrendo pecado”. (pág. 129).

¿A quién creer? Alfonso sabe bien que pasó la noche con dos mujeres: pero ¿cómo explicar el despertar bajo la horca, la cuerda alrededor del cuello, la reliquia en la posada, el relato de Pacheco? La incertidumbre, la vacilación, llegaron a su punto culminante, acentuadas por el hecho de que otros personajes sugieren a Alfonso una explicación sobrenatural de las aventuras. Así, el inquisidor que, en determinado momento, detendrá a Alfonso y lo amenazará con torturas, le pregunta: “¿Conoces a dos princesas de Túnez, o más bien a dos brujas infames, execrables vampiros y demonios encarnados?” (pág. 83). Y más tarde Rebeca, anfitriona de Alfonso habrá de decirle: “Sabemos perfectamente que se trata de dos demonios hembras y que sus nombres son Emina y Zibedeá”. (pág. 144).

Alfonso queda solo durante algunos días y siente que una vez más las fuerzas de la razón se adueñan de él. Quiere dar a los acontecimientos una explicación “realista”. “Recordé entonces algunas palabras pronunciadas por Don Manuel de Sa, gobernador de aquella ciudad, que me hicieron pensar que no era enteramente ajeno a la misteriosa existencia de los Gomélez. Fue él quien me proporcionó mis dos criados, López y Mosquito, y no había quien me quitara de la cabeza que habían obedecido órdenes del gobernador cuando me abandonaron a la entrada del nefasto valle de Los Hermanos.

“Mis primas, y la misma Rebeca, me habían dicho más de una, vez que sería sometido a prueba. Quién sabe si en la venta me dieron un brebaje para dormirme; nada más fácil entonces que llevarme dormido hasta la horca fatal. Pacheco podría haber perdido su ojo por un accidente y no a causa de su relación amorosa con los dos ahorcados. Su espantosa historia podía ser muy bien una fábula. En cuanto al ermitaño, tan interesado siempre en descubrir mi secreto, era sin duda un agente de los Gomélez que tenía el encargo de poner a prueba mi discreción. Por fin, Rebeca, su hermano, Zoto y el jefe de los gitanos se habían puesto de acuerdo todos para quebrantar mi valor”. (págs. 211-212).

Pero el debate no queda resuelto: diversos pequeños incidentes encaminarán a Alfonso hacia la solución sobrenatural. Ve a través de la ventana a dos mujeres que parecen ser las famosas hermanas; pero al acercarse a ellas, descubre rostros desconocidos. Lee luego una historia de demonios tan parecida a la suya que confiesa: “Llegué a pensar que, para engañarme, los demonios habían animado cadáveres de ahorcados” (pág. 158).

“Llegué a pensarlo”: he aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación.

¿Quién vacila en esta historia? Lo advertimos de inmediato: Alfonso, es decir el héroe, el personaje. Es él quien, a lo largo de la intriga tendrá que optar entre dos interpretaciones. Pero si el lector conociera de antemano la “verdad”, si supiera por cuál de los dos sentidos hay que decidirse, la situación sería muy distinta. Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que

advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes.

La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico. Pero, ¿es necesario que el lector se identifique con un personaje en particular, como en *El diablo enamorado* y el *Manuscrito*? En otras palabras, ¿es necesario que la vacilación esté representada dentro de la obra? La mayoría de los textos que cumplen la primera condición satisfacen también la segunda. Sin embargo, hay excepciones: tal el caso de *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. El lector se pregunta en este caso por la resurrección de la mujer del conde, fenómeno que contradice las leyes de la naturaleza, pero que parece confirmado por una serie de indicios secundarios. Ahora bien, ninguno de los personajes comparte esta vacilación: ni el conde de Athol, que cree firmemente en la segunda vida de Vera, ni el viejo sirviente Raymond. Por consiguiente, el lector no se identifica con ninguno de los personajes, y la vacilación no está representada en el texto. Diremos entonces que esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: este puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella.

Cuando el lector sale del mundo de los personajes y vuelve a su propia práctica (la de un lector), un nuevo peligro amenaza lo fantástico. Este peligro se sitúa en el nivel de la *interpretación* del texto.

Hay relatos que contienen elementos sobrenaturales sin que el lector llegue a interrogarse nunca sobre su naturaleza, porque bien sabe que no debe tomarlos al pie de la letra. Si los animales hablan, no tenemos ninguna duda: sabemos que las palabras del texto deben ser tomadas en otro sentido, que denominamos alegórico.

La situación inversa se observa en el caso de la poesía. Si pretendemos que la poesía sea simplemente representativa, el texto poético podría ser a menudo considerado fantástico. Pero el problema ni siquiera se plantea: si se dice por ejemplo que el “yo poético” se remonta por los aires, no se trata más que de una secuencia verbal que debe ser tomada como tal, sin tratar de ir más allá de las palabras.

Lo fantástico implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni “poética” ni “alegórica”. Si volvemos al *Manuscrito*, vemos que esta exigencia también se cumple: por una parte, nada nos permite dar de inmediato una interpretación alegórica de los acontecimientos sobrenaturales evocados; por otra, esos acontecimientos aparecen efectivamente como tales, debemos representárnoslos, y no considerar las palabras que los designan como pura combinación de unidades lingüísticas. En una frase de Roger Caillois podemos señalar una indicación referente a esta propiedad de lo fantástico: “Este tipo de imágenes se sitúa en el centro mismo de lo fantástico, a mitad camino entre lo que he dado en llamar imágenes infinitas e imágenes trabadas [*entravées*]... Las primeras buscan por principio la incoherencia y rechazan con terquedad toda significación. Las segundas traducen textos precisos en símbolos que un diccionario apropiado permite reconvertir, término por término, en discursos correspondientes” (pág. 172).

Estamos ahora en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de

los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres.

¿Cómo se inscriben estas tres características en el modelo de la obra, tal como lo expusimos sumariamente en el capítulo anterior? La primera condición nos remite al aspecto *verbal* del texto, o, con mayor exactitud, a lo que se denomina las “visiones”: lo fantástico es un caso particular de la “visión ambigua”. La segunda condición es más compleja: por una parte, se relaciona con el aspecto *sintáctico*, en la medida en que implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refiere a la apreciación de los personajes, relativa a los acontecimientos del relato; estas unidades podrían recibir el nombre de “reacciones”, por oposición a las “acciones” que forman habitualmente la trama de la historia. Por otra parte, se refiere también al aspecto *semántico*, puesto que se trata de un tema representado: el de la percepción y su notación. Por fin, la tercera condición tiene un carácter más general y trasciende la división en aspectos: se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura.

Podemos considerar ahora nuestra definición como suficientemente explícita. Para justificarla plenamente, comparémosla una vez más con algunas otras. Se trata, esta vez, de definiciones en las cuales será dado observar no los elementos que tienen en común con la primera, sino aquellos por los cuales difieren. Desde un punto de vista sistemático, se puede partir de varios sentidos de la palabra “fantástico”.

Tomemos para empezar el sentido que, aunque raras veces enunciado, se nos ocurre en primer lugar (el del diccionario): en los textos fantásticos, el autor relata acontecimientos que no son susceptibles de producirse en la vida diaria, si nos atenemos a los conocimientos corrientes de cada época relativos a lo que puede o no puede suceder; así el *Pequeño Larousse* lo define como aquello “en lo cual intervienen seres sobrenaturales: *cuentos fantásticos*”. Es posible, en efecto, calificar de *sobrenaturales* a los acontecimientos; pero lo sobrenatural, que es al mismo tiempo una categoría literaria, no es aquí pertinente. Es imposible concebir un género capaz de agrupar todas las obras en las cuales interviene lo sobrenatural y que, por este motivo, tendría que comprender tanto a Homero como a Shakespeare, a Cervantes como a Goethe. Lo sobrenatural no caracteriza las obras con suficiente precisión; su extensión es demasiado grande.

Otra actitud para situar lo fantástico, mucho más difundida entre los teóricos, consiste en ubicarse desde el punto de vista del lector: no el lector implícito al texto, sino el lector real. Tomaremos como representante de esta tendencia a H. P. Lovecraft, autor de relatos fantásticos que consagró una obra teórica a lo sobrenatural en la literatura. Para Lovecraft el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo. “La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. (...) Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. (...) Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos” (pág. 16). Los teóricos de lo fantástico invocan a menudo ese sentimiento de miedo o de perplejidad, aun cuando la doble explicación posible es para ellos la condición necesaria del género. Así, Peter Penzoldt escribe: “Con excepción del cuento de hadas, todas las historias sobrenaturales son historias de terror, que nos obligan a preguntarnos si lo que se toma por pura imaginación no es, después de todo, realidad” (pág. 9). Caillois, por su

parte, propone como “piedra de toque de lo fantástico”, “la impresión de extrañeza irreductible” (pág. 30).

Sorprende encontrar, aún hoy, este tipo de juicios en boca de críticos serios. Si estas declaraciones son tomadas textualmente, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (¿es este acaso el pensamiento de nuestros autores?) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector. Buscar la sensación de miedo en los personajes tampoco permite definir el género: en primer lugar, los cuentos de hadas pueden ser historias de terror: tal por ejemplo los cuentos de Perrault (a la inversa de lo que afirma Penzoldt); por otra Parte, hay relatos fantásticos de los cuales está ausente todo sentido de temor: pensemos en textos tan diferentes como *La Princesa Brambilla* de Hoffmann y *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias.

Por extraño que parezca, también se intentó situar el criterio de lo fantástico en el propio autor del relato. Encontramos ejemplos de este tipo en Caillois quien, por cierto, no teme las contradicciones. He aquí como Caillois hace revivir la imagen romántica del poeta inspirado: “Lo fantástico requiere algo involuntario, súbito, una interrogación inquieta y no menos inquietante, surgida de improviso de no se sabe qué tinieblas, y que su autor se vio obligado a tomar tal como vino...” (pág. 46); o bien: “El género fantástico más persuasivo es aquel que proviene, no de una intención deliberada de desconcertar, sino aquel que parece surgir a pesar del autor mismo de la obra, cuando no sin que lo advierta”, (pág. 169). Los argumentos contra esta “intentional fallacy” son hoy en día demasiado conocidos como para volver a formularlos.

Aún menos atención merecen otros intentos de definición que a menudo se aplican a textos que no son en absoluto fantásticos. De esta manera, no es posible definir lo fantástico como opuesto a la reproducción fiel de la realidad, al naturalismo. Ni tampoco como lo hace Marcel Schneider en *La littérature fantastique en France*: “Lo fantástico explora el espacio de lo interior; tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación” (págs. 148-149).

El *Manuscrito encontrado en Zaragoza* nos dio un ejemplo de vacilación entre lo real y, por así decirlo, lo *ilusorio*: nos preguntábamos si lo que se veía no era superchería o error de la percepción. En otras palabras, se dudaba de la interpretación que había que dar a acontecimientos perceptibles. Existe otra variedad de lo fantástico en la que la vacilación se sitúa entre lo real y la *imaginario*. En el primer caso se dudaba, no de que los acontecimientos hubiesen sucedido, sino de que nuestra manera de comprenderlos hubiese sido exacta. En el segundo, nos preguntamos si lo que se cree percibir no es, de hecho, producto de la imaginación. “Discierno con dificultad lo que veo con los ojos de la realidad de lo que ve mi imaginación”, dice un personaje de Achim von Arnim (pág. 222). Este “error” puede producirse por diversas razones que examinaremos más adelante; demos aquí un ejemplo característico, en el que se lo atribuye a la locura: *La princesa Brambilla* de Hoffman.

Durante el carnaval de Roma, la vida del pobre actor Giglio Fava se ve sacudida por acontecimientos extraños e incomprensibles. Cree haberse convertido en un príncipe, enamorado de una princesa y tener aventuras increíbles. Ahora bien, la mayor parte de quienes lo rodean le aseguran que nada de eso sucede, sino que él, Giglio, se volvió loco. Tal lo que pretende signor Pasquale: “Signor Giglio, sé lo que le ha sucedido; toda Roma lo sabe: ha tenido usted que dejar el teatro porque vuestro cerebro se ha perturbado...” (t. III, pág. 27). Hay momentos en que el propio Giglio duda de su conducta: “Estaba incluso dispuesto a pensar que signor Pasquale y maese Bescapi habían tenido razón al creerlo un poco chiflado” (pág. 42). De esta manera, Giglio (y el lector implícito) quedan en la duda, ignorando si lo que lo rodea es o no producto de su imaginación.

A este procedimiento, simple y muy frecuente, puede oponerse otro que parece

ser mucho menos habitual y en el que la locura vuelve a ser utilizada —pero de manera diferente— para crear la ambigüedad necesaria. Pensamos en la *Aurelia* de Nerval. Como se sabe, este libro relata las visiones de un personaje durante un periodo de locura. El relato está en primera persona; pero el *yo* abarca aparentemente dos personas distintas: la del personaje que percibe mundos desconocidos (vive en el pasado), y la del narrador que transcribe las impresiones del primero (y vive en el presente). A primera vista, lo fantástico no existe ni para el personaje, que no considera sus visiones como producto de la locura sino más bien como una imagen más lúcida del mundo (se ubica, entonces, en lo maravilloso), ni para el narrador, que sabe que provienen de la locura o del sueño y no de la realidad (desde su punto de vista, el relato se relaciona simplemente con lo extraño). Pero el texto no funciona así; Nerval recrea la ambigüedad en otro nivel precisamente allí donde no se la esperaba; y *Aurelia* resulta así una historia fantástica.

En primer lugar, el personaje no está del todo decidido en cuanto a la interpretación de los hechos: también él cree a veces en su locura, pero nunca llega a la certidumbre. “Comprendí, al verme entre los alienados, que hasta entonces todo no había sido para mí más que ilusiones. Sin embargo, las promesas que atribuía a la diosa Isis me parecían realizarse por una serie de pruebas que estaba destinado a sufrir” (pág. 301). Al mismo tiempo, el narrador no está seguro de que todo lo que el personaje ha vivido dependa de la ilusión; insiste incluso sobre la verdad de ciertos hechos relatados: “Interrogué a los vecinos: nadie había oído nada. Y sin embargo, aún estoy seguro de que el grito era real y que el aire del mundo de los vivos había sido estremecido por él...” (pág. 281).

La ambigüedad depende también del empleo de dos procedimientos de escritura que penetran todo el texto.

Por lo general, Nerval los utiliza simultáneamente: se trata del imperfecto y de la modalización. Esta última consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. Por ejemplo, las dos frases: “Afuera llueve” y “Tal vez llueve afuera” se refieren al mismo hecho; pero la segunda indica, además, la incertidumbre en que se encuentra el sujeto hablante, en lo relativo a la verdad de la frase enunciada. El imperfecto tiene un sentido semejante: si digo “Yo quería a Aurelia”, no preciso si aún la sigo queriendo; la continuidad es posible, pero por regla general, poco probable.

Ahora bien, todo el texto de *Aurelia* está impregnado por estos dos procedimientos. Se podrían citar páginas enteras que corroborasen nuestra afirmación. Veamos algunos ejemplos tomados al azar: “*Me parecía* entrar en una casa conocida... Una vieja sirvienta a quien llamaba Margarita y *que me parecía* conocer desde niño me dijo. . . Y *tenía la idea de que* el alma de mi antepasado estaba en ese pájaro... *Creí caer* en un abismo que atravesaba el globo. *Me sentía* llevado sin sufrimiento por una corriente de metal fundido. . . *Tuve la sensación* de que esas corrientes estaban compuestas por almas vivas, en estado molecular... *Resultaba claro para mí* que los antepasados tomasen la forma de ciertos animales para visitarnos sobre la tierra...” (págs. 259-260) (el subrayado es nuestro) etc. Si estas locuciones no existieran, estaríamos dentro del mundo de lo maravilloso, sin ninguna referencia a la realidad cotidiana, habitual; gracias a ellas, nos hallamos ahora en ambos mundos a la vez. El imperfecto introduce, además, una distancia entre el personaje y el narrador, de manera que no conocemos la posición de este último.

Por una serie de incisos, el narrador toma distancia con respecto a los otros hombres, al “hombre normal”, o, dicho con mayor exactitud, al empleo corriente de ciertas palabras (en este sentido, el lenguaje es el tema principal de *Aurelia*). “Recubriendo aquello que los hombres llaman razón”, dice en cierta oportunidad. Y en otra: “Pero parece que se trataba de una ilusión de mi vista” (pág. 265). O bien: “Mis

acciones, aparentemente insensatas, estaban sometidas a lo que se llama ilusión, según la razón humana” (pág. 256). Admiremos esta frase: las acciones son “insensatas” (referencia a lo natural) pero tan solo “en apariencia” (referencia a lo sobrenatural); están sometidas... a la ilusión (referencia a lo natural), o más bien, no, “a lo que se llama ilusión” (referencia a lo sobrenatural); además, el imperfecto significa que no es el narrador presente quien piensa así, sino el personaje de antaño. Y además esta frase, resumen de toda la ambigüedad de *Aurelia*: “Una serie de visiones, tal vez insensatas” (pág. 257). El narrador toma así distancia con respecto al hombre “normal” y se aproxima al personaje: al mismo tiempo la certeza de que se trata de locura deja paso a la duda. Ahora bien, el narrador irá más lejos: retomará abiertamente la tesis del personaje, a saber, que locura y sueño no son más que una razón superior. Veamos lo que en este sentido decía el personaje (pág. 266): “Los relatos de quienes me habían visto así me causaban una suerte de irritación cuando advertía que se atribuía a la aberración del espíritu los movimientos o las palabras que coincidían con las diversas fases de lo que para mí era una serie de acontecimientos lógicos” (a lo que la frase de Edgar Poe contesta lo siguiente: “La ciencia no nos ha enseñado todavía si la locura es o no lo sublime de la inteligencia”, H. G. S., pág. 95). Y también: “Con la idea que me había hecho acerca del sueño, como capaz de abrir al hombre una comunicación con el mundo de los espíritus, esperaba...” (pág. 290). Pero veamos cómo habla el narrador: “Voy a tratar... de transcribir las impresiones de una larga enfermedad que transcurrió por entero en los misterios de mi espíritu; y no sé por qué empleo este término enfermedad, pues jamás en lo que a mí se refiere, me sentí mejor. A veces creía que mi fuerza y mi actividad se habían duplicado; la imaginación me traía delicias infinitas (págs. 251-252). O bien: “Sea como fuere, creo que la imaginación humana no ha inventado nada que no sea cierto, en este mundo o en los otros, y no podía dudar de lo que había visto tan claramente” (pág. 276). En estos dos fragmentos, el narrador parece declarar abiertamente que lo que vio durante su pretendida locura no es sino una parte de la realidad, y que, por consiguiente, no estuvo nunca enfermo. Pero si cada uno de los pasajes empieza en presente, la última proposición vuelve a estar en imperfecto: reintroduce la ambigüedad en la percepción del lector. El ejemplo inverso se encuentra en las últimas frases de *Aurelia*: “Podía juzgar de manera más sana el mundo de ilusiones en el que había vivido durante cierto tiempo. Sin embargo, me siento dichoso de las convicciones que adquirí...” (pág. 315). La primera proposición parece remitir todo lo anterior al mundo de la locura; pero entonces, ¿cómo explicar esa dicha por las convicciones adquiridas? *Aurelia* constituye así un ejemplar original y perfecto de la ambigüedad fantástica. Esta ambigüedad gira, sin duda, en torno a la locura; pero en tanto que en Hoffmann nos preguntábamos si el personaje estaba o no loco, aquí sabemos de antemano que su comportamiento se llama locura; lo que se trata de saber (y es aquí hacia donde apunta la vacilación) es si la locura no es, de hecho, una razón superior. En el caso anterior, la vacilación se refería a la percepción; en el que acabamos de estudiar, concierne al lenguaje. Con Hoffmann, se vacila acerca del nombre que ha de darse a ciertos acontecimientos; con Nerval, la vacilación se ubica dentro del nombre, es decir, en su sentido.

### 3. LO EXTRAÑO Y LO MARAVILLOSO

El género fantástico, siempre evanescente. —Lo fantástico-extraño. —Las “excusas” de lo fantástico. —Fantástico y verosímil. —Lo extraño puro. —Edgar Poe y la experiencia de los límites. —Lo fantástico y la novela policial. —La síntesis de ambos: *El cuarto ardiente*. —Lo fantástico-maravilloso. —*La muerta enamorada* y la metamorfosis del cadáver. —Lo maravilloso puro. —Los cuentos de hadas. —Subdivisiones: lo maravilloso hiperbólico, exótico, instrumental y científico (la ciencia-ficción). —Elogio de lo maravilloso.

Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.

Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Uno de los grandes periodos de la literatura sobrenatural, el de la novela negra (*the Gothic novel*) parece confirmar esta situación. En efecto, dentro de la novela negra se distinguen dos tendencias: la de lo sobrenatural explicado (de lo “extraño”, por así decirlo), tal como aparece en las novelas de Clara Reeves y de Ann Radcliffe; y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo “maravilloso”), que comprende las obras de Horace Walpole, M. G. Lewis, y Mathurin. En ellas no aparece lo fantástico propiamente dicho, sino tan solo los géneros que le son próximos. Dicho con mayor exactitud, el efecto de lo fantástico se produce solamente durante una parte de la lectura: en Ann Radcliffe, antes de que estemos seguros de que todo lo que ha sucedido puede recibir una explicación racional; en Lewis, antes de que estemos persuadidos de que los acontecimientos sobrenaturales no recibirán ninguna explicación. Una vez terminado el libro, comprendemos —en ambos casos— que lo fantástico no existió. Podemos preguntarnos hasta qué punto tiene validez una definición de género que permitiría que la obra “cambiase de género” ante la aparición de una simple frase como la siguiente: “En ese momento, se despertó y vio las paredes de su cuarto...” Sin embargo, nada nos impide considerar lo fantástico precisamente como un género siempre evanescente. Semejante categoría no tendría, por otra parte, nada de excepcional. La definición clásica del *presente*, por ejemplo, nos lo describe como un puro límite entre el pasado y el futuro. La comparación no es gratuita: lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir: por consiguiente, a un futuro. En lo extraño, en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado. En cuanto a lo fantástico en sí, la vacilación que lo caracteriza no puede, por cierto, situarse más que en



el presente.

Aquí también se plantea el problema de la unidad de la obra. Consideramos esta unidad como una evidencia incontrovertible y tenemos por sacrílego todo corte practicado en un texto (según la técnica del *Reader's Digest*). Pero las cosas son, sin duda, más complejas; no olvidemos que en la escuela, donde se produce la primera experiencia de la literatura, y que es, al mismo tiempo, una de las más importantes, solo se leen “trozos escogidos” o “extractos” de las obras. Un cierto fetichismo del libro sigue vivo en la actualidad: la obra se transforma a la vez en objeto precioso e inmóvil y en símbolo de plenitud; el corte se convierte así en un equivalente de la castración. ¡Cuánto más libre la actitud dé un Khlebnikov, que componía poemas con fragmentos de poemas anteriores y que alentaba a los redactores e incluso a los tipógrafos a corregir su texto! Solo la identificación del libro con el sujeto explica el horror que inspira el corte.

En cuanto se examinan en forma aislada las partes de la obra, se puede poner provisionalmente entre paréntesis el fin del relato; esto nos permitiría incorporar a lo fantástico un número de textos mucho mayor. La edición del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* actualmente en circulación ofrece una buena prueba: privado de su final, en el que la vacilación desaparece, el libro pertenece por entero a lo fantástico. Charles Nodier, uno de los pioneros de lo fantástico en Francia, tenía plena conciencia de este hecho y lo trata en uno de sus cuentos, *Inés de las Sierras*. Este texto se compone de dos partes sensiblemente iguales; el final de la primera nos sume en la perplejidad: no sabemos cómo explicar los fenómenos extraños que se producen; sin embargo, tampoco estamos dispuestos a admitir lo sobrenatural con tanta facilidad como lo natural. El narrador vacila entonces entre dos conductas: interrumpir su relato en ese punto (y quedarse en lo fantástico) o continuar (y, por lo tanto, salir de lo fantástico). Por su parte, declara a sus oyentes que prefiere detenerse, y se justifica de esta manera: “Cualquier otro desenlace sería vicioso pues modificaría la naturaleza de mi relato” (pág. 697).

Sin embargo sería erróneo pretender que lo fantástico sólo puede existir en una parte de la obra. Hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, es decir, más allá de ese final. Una vez cerrado el libro, la ambigüedad subsiste. Un ejemplo notable lo constituye, en este caso, la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca*: el texto no nos permitirá decidir si los fantasmas rondan la vieja propiedad, o si se trata de las alucinaciones de la institutriz, víctima del clima inquietante que la rodea. En la literatura francesa, la novela de Prosper Mérimée, *La Venus de Ille*, ofrece un ejemplo perfecto de esa ambigüedad. Una estatua parece animarse y matar a un recién casado; pero nos quedamos en el “parece” y no alcanzamos nunca la certeza.

Sea como fuere, no es posible excluir de un análisis de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño, géneros a los cuales se superpone. Pero tampoco debemos olvidar que, como lo dice Louis Vax, “el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión” (pág. 98).

Examinemos con más atención estos dos vecinos. Advirtamos que en cada uno de los casos surge un sub-género transitorio: entre lo fantástico y lo extraño, por una parte, y lo fantástico y lo maravilloso, por otra. Estos sub-géneros comprenden las obras que mantienen largo tiempo la vacilación fantástica, pero acaban finalmente en lo maravilloso o lo extraño. Estas subdivisiones podrían representarse mediante el siguiente diagrama:

extraño puro	fantástico- extraño	fantástico- maravilloso	maravilloso- puro
-----------------	------------------------	----------------------------	----------------------

En el gráfico, lo fantástico puro estaría representado por la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos.

Empecemos por lo fantástico-extraño. Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural. La crítica describió (y a menudo condenó) esta variedad con el nombre de “sobrenatural explicado”.

Daremos como ejemplo de lo fantástico-extraño el mismo *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Todos los milagros están racionalmente explicados al final del relato. Alfonso encuentra en una gruta al ermitaño que lo había recibido al principio, y que es el gran scheik de los Gomélez en persona. Este le revela el mecanismo de los acontecimientos sucedidos hasta ese momento: “Don Emanuel de Sa, gobernador de Cádiz, es uno de los iniciados. Te había enviado a López y a Mosquito que te abandonaron en las fuentes de Alcorchoque (...) Merced a una bebida hipnótica pudieron transportarte bajo la horca de los hermanos Zoto, donde te despertaste a la mañana siguiente. De allí llegaste hasta mi ermita donde encontraste el terrible poseso Pacheco que es, en realidad, un bailarín vasco. (...) Al día siguiente, pasaste por una prueba mucho más cruel: la falsa Inquisición que te amenazó con horribles torturas pero que no logró doblegar tu coraje” (trad. alemana, pág. 734), etc.

Como se sabe, hasta ese momento la duda se mantenía entre dos polos: la existencia de lo sobrenatural y una serie de explicaciones racionales. Enumeremos ahora los tipos de explicación que intentan reducir lo sobrenatural: está, en primer lugar, el azar, las coincidencias —pues en el mundo sobrenatural no hay azar, sino que, por el contrario, reina lo que se puede llamar el “pan-determinismo” (el azar será la explicación que reduce lo sobrenatural en *Inés de las Sierras*); sigue luego el sueño (solución propuesta en *El diablo enamorado*), la influencia de las drogas (los sueños de Alfonso durante la primera noche), las supercherías, los juegos trucados (solución esencial en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*), la ilusión de los sentidos (más adelante veremos algunos ejemplos con *La muerte enamorada* de Gautier y *El cuarto ardiente* de J. D. Carr), por fin, la locura como en *La princesa Brambilla*. Existen evidentemente dos grupos de “excusas” que corresponden a la oposición real-imaginario y real-ilusorio. En el primer grupo no se produjo ningún hecho sobrenatural, pues no se produjo nada: lo que se creía ver no era más que el fruto de una imaginación desordenada (sueño, locura, drogas) . En el segundo, los acontecimientos ocurrieron realmente, pero se dejan explicar por vías racionales (casualidades, supercherías, ilusiones).

Habrà que recordar que en las definiciones de lo fantástico atadas más arriba, la solución racional se daba como “completamente desprovista de probabilidad interna” (Soloviev) o como “una puerta suficientemente estrecha como para no poder ser utilizada” (M. R. James). De hecho, las soluciones realistas que reciben el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* o *Inés de las Sierras* son absolutamente inverosímiles; por el contrario, las soluciones sobrenaturales hubieran sido verosímiles. En el cuento de Nodier la coincidencia es demasiado artificial; en cuanto al *Manuscrito*, el autor no intenta ni siquiera darle un final creíble: la historia del tesoro, de la montaña hueca, del imperio de los Gomélez es más difícil de admitir que la de la mujer transformada en carroña. Por consiguiente, lo verosímil no se opone en absoluto a lo fantástico: el primero es una categoría que apunta a la coherencia interna, a la sumisión al género<sup>\*</sup>, el segundo se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje. Dentro del género fantástico, es verosímil que se den reacciones “fantásticas”.

\* Para este tema pueden consultarse varios estudios aparecidos en “Le vraisemblable (Communications”, 11). [Hay versión castellana! “Lo verosímil”, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo 1970]

Junto con estos casos, en los que nos encontramos en lo extraño un poco a pesar nuestro, por necesidad de explicar lo fantástico, existe también lo extraño puro. En las obras pertenecientes a ese género, 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 y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar. Vemos pues que la definición es amplia e imprecisa, como también lo es el género que describe: a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud, solo está limitado por el lado de lo fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura (las novelas de Dostoievsky, por ejemplo, pueden ubicarse en la categoría de lo extraño). Según Freud, el sentimiento de lo extraño (das *Unheimliche*) se relacionaría con la aparición de una imagen originada en la infancia del individuo o de la raza (esto sería una hipótesis que queda por verificar, pues no hay una coincidencia perfecta entre ese empleo del término y el nuestro). La pura literatura de horror pertenece a lo extraño; muchas obras de Ambrose Bierce podrían servirnos aquí de ejemplo.

Como vemos, lo extraño no cumple más que una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo. Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón (lo maravilloso, por el contrario, habrá de caracterizarse exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes).

Un relato de Edgar Poe, *La caída de la casa Usher* ilustra lo extraño próximo a lo fantástico. El narrador llega una noche a la casa, llamado por su amigo Roderick Usher quien le pide que lo acompañe durante un cierto tiempo. Roderick es un ser hipersensible, nervioso, que adora a su hermana, en ese momento gravemente enferma. Esta muere unos días después, y los dos amigos, en lugar de enterrarla, colocan el cuerpo en uno de los sótanos de la casa. Transcurren algunos días; durante una noche de tormenta, mientras los dos hombres se encuentran en una habitación en la que el narrador lee en alta voz una antigua historia de caballería, los sonidos descritos en la crónica parecen ser el eco de los ruidos que se oyen en la casa. Por fin, Roderick Usher se pone de pie, y dice, con voz apenas perceptible: “¡La enterramos viva!” (N.H.E., pág. 105). Y en efecto, la puerta se abre, y la hermana aparece en el umbral. Roderick y su hermana se abrazan y caen muertos. El narrador huye de la casa, justo a tiempo para verla desmoronarse en el estanque vecino.

Lo extraño tiene aquí dos fuentes. La primera está constituida por coincidencias (tantas como en una historia en la que interviene lo sobrenatural explicado). La resurrección de la hermana y la caída de la casa después de la muerte de sus habitantes podría parecer sobrenatural; pero Poe no deja de explicar racionalmente ambas circunstancias. Acerca de la casa escribe lo siguiente: “El ojo de un observador minucioso hubiera descubierto tal vez una fisura apenas perceptible que, partiendo del techo de la fachada se abría un camino en *zigzag* a través de la pared e iba a perderse en las funestas aguas del estanque” (pág. 90). Y acerca de lady Madeline: “Crisis frecuentes, aunque pasajeras, era el singular diagnóstico” (pág. 94). Por consiguiente, la explicación sobrenatural solo está sugerida y no es necesario aceptarla.

La otra serie de elementos que provocan la impresión de extrañeza no se relaciona con lo fantástico sino con lo que podría llamarse una “experiencia de los límites”, y que caracteriza el conjunto de la obra de Poe. Baudelaire ya decía de él: “Nadie relató con más magia que él las *excepciones* de la vida humana y de la naturaleza”; y Dostoievsky: “[Poe] elige casi siempre la realidad más excepcional, pone a su personaje en la situación más excepcional, en el plano exterior o psicológico...” (Por otra parte, Poe escribió sobre este tema un cuento “meta-extraño”,

titulado *El ángel de lo extraño*). En *La caída de la casa Usher* lo que perturba al lector es el estado extrañamente enfermizo de los hermanos. En otras obras, lo que habrá de provocar el mismo efecto serán las escenas de crueldad, la complacencia en el mal, el crimen. La sensación de extrañeza parte, pues, de los temas evocados, ligados a tabúes más o menos antiguos. Si admitimos que la experiencia primitiva está constituida por la transgresión, es posible aceptar la teoría de Freud sobre el origen de lo extraño.

De esta manera, lo fantástico resulta, en definitiva, excluido de *La casa Usher*. En términos generales, no hay, en la obra de Poe, cuentos fantásticos en sentido estricto, exceptuando tal vez los *Recuerdos de Mr. Bedloe* y *El gato negro*. Casi todas sus narraciones dependen de lo extraño, y solo algunas de lo maravilloso. Sin embargo, tanto por los temas como por las técnicas que elaboró, Poe está muy cerca de los autores de lo fantástico.

Sabemos también que Poe dio origen a la novela policial contemporánea, y esta cercanía no es fruto de la casualidad; a menudo se afirma, por otra parte, que los cuentos policiales reemplazaron los cuentos de fantasmas. Aclaremos la naturaleza de esta relación. La novela policial con enigmas, en la que se trata de descubrir la identidad del culpable, está construida de la siguiente manera: por una parte, se proponen varias soluciones fáciles, a primera vista tentadoras, que sin embargo, resultan falsas; por otra parte, hay una solución absolutamente inverosímil, a la cual solo se llegará al final, y que resultará ser la única verdadera. Vemos ya lo que emparenta la novela policial con el cuento fantástico. Recordemos las definiciones de Soloviev y de James: el relato fantástico tiene también dos soluciones, una verosímil y sobrenatural, y la otra inverosímil y racional. En la novela policial, basta que la dificultad de esta segunda solución sea tan grande que llegue a “desafiar la razón”, para que estemos dispuestos a aceptar la existencia de lo sobrenatural más que la falta de toda explicación. Tenemos un ejemplo clásico: *Los diez negritos* de Agatha Christie. Diez personajes se encuentran encerrados en una isla; se les anuncia (por disco) que todos habrán de morir, castigados por un crimen que la ley no puede condenar; además, la naturaleza de la muerte de cada uno de ellos se encuentra descrita en el canto de los “Diez negritos”. Los condenados — y junto con ellos el lector— tratan en vano de descubrir quién ejecuta los sucesivos castigos: están solos en la isla, mueren uno tras otro, cada uno según lo anunció la canción; hasta el último que —y esto es lo que produce la impresión de lo sobrenatural—, no se suicida sino que es asesinado. Ninguna explicación racional parece posible, hay que admitir la existencia de seres invisibles o de espíritus. Por cierto, esta hipótesis no es verdaderamente necesaria y el lector recibirá la explicación racional. La novela policial con enigmas se relaciona con lo fantástico, pero es, al mismo tiempo su opuesto: en los textos fantásticos, nos inclinamos, de todos modos, por la explicación sobrenatural, en tanto que la novela policial, una vez concluida, no deja duda alguna en cuanto a la ausencia de acontecimientos sobrenaturales. Por otra parte, esta comparación solo es válida para un cierto tipo de novela policial con enigmas (el local cerrado) y un cierto tipo de relato extraño (lo sobrenatural explicado). Además, en uno y otro género, el acento no recae sobre los mismos elementos: en la novela policial está puesto sobre la solución del enigma; en los textos relacionados con lo extraño (como en el relato fantástico), sobre las reacciones provocadas por ese enigma. De esta proximidad estructural, resulta, sin embargo, una semejanza que es preciso señalar.

Al estudiar la relación entre novelas policiales e historias fantásticas, no puede dejarse de examinar con cuidado la obra de John Dickson Carr. Uno de sus libros plantea el problema de manera ejemplar: nos referimos a *El cuarto ardiente*. Como en la novela de Agatha Christie, nos encontramos frente a un problema que la razón no puede aparentemente resolver, cuatro hombres abren una cripta en la que poco días antes fue depositado un cadáver; pero la cripta está vacía, y no es posible que durante ese tiempo alguien la haya abierto. Más aún: a lo largo de la historia se habla de

fantasmas y de fenómenos sobrenaturales. El crimen que se llevó a cabo tiene un testigo, y ese testigo asegura haber visto a la asesina abandonar la habitación de la víctima atravesando la pared, por un lugar donde doscientos años antes había existido una puerta. Por otra parte, una de las personas implicadas en el asunto, una mujer joven, cree ser una hechicera, o, más exactamente, una envenenadora (la muerte había sido provocada por el veneno) que pertenecería a un tipo especial de seres humanos: los *no-muertos*. “En una palabra, los no-muertos son aquellas personas —principalmente mujeres— que fueron condenadas a muerte por crimen de envenenamiento, y cuyos cuerpos fueron quemados en la hoguera, muertos o vivos”, se aclara más adelante (pág. 167). Ahora bien, al hojear un manuscrito que recibió de la editorial donde trabaja. Stevens, el marido de esta mujer, ve en una fotografía que lleva la siguiente leyenda: *Marie d'Aubray, guillotizada por asesinato en 1861*. Y el texto prosigue con estas palabras: “Era una fotografía de la propia mujer de Stevens” (pág. 18). ¿Cómo explicar que la mujer fuera, cerca de setenta años después, la misma persona que una célebre envenenadora del siglo XIX, y por añadidura guillotizada? De manera muy sencilla, según la mujer de Stevens, que está dispuesta asumir las responsabilidades del crimen actual. Una serie de coincidencias suplementarias parece confirmar la presencia de lo sobrenatural. Por fin, la llegada de un detective comienza a aclararlo todo. La mujer que había sido vista atravesando la pared no era más que ilusión óptica provocada por un espejo. El cadáver no había sido desaparecido sino que estaba hábilmente escondido. La joven Marie Stevens nada tenía en común con las envenenadoras muertas desde hacía tiempo, como se había pretendido hacérselo creer. Toda la atmósfera sobrenatural había sido creada por el asesino con el fin de complicar el asunto y desviar las sospechas. Aun cuando no se llegue a castigarlos, los verdaderos culpables son descubiertos.

Sigue luego un epílogo gracias al cual *El cuarto ardiente* se aparta de la clase de las novelas policiales que evocan simplemente lo sobrenatural, para entrar en la de los relatos fantásticos. Reaparece Marie, que vuelve a pensar en el asunto; simultáneamente, resurge lo fantástico. Marie afirma (al lector) que ella es la verdadera envenenadora, que, en realidad, el detective era amigo suyo (lo cual es cierto) y que toda su explicación racional estaba destinada a salvarla (“Fue realmente muy hábil al darles una explicación, un razonamiento que tuviera en cuenta tan solo las tres dimensiones y el obstáculo de las paredes de piedra”) (pág. 237).

El mundo de los no-muertos retoma sus derechos, y junto con él, lo fantástico: vacilamos acerca de la solución a elegir. Pero hay que admitir que, finalmente, se trata aquí menos de una semejanza entre dos géneros que de su síntesis.

Pasemos ahora del otro lado de esa línea media que llamamos lo fantástico. Nos encontramos en el campo de lo fantástico-maravilloso, o, dicho de otra manera, dentro de la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será, pues, incierto, sin embargo, la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión.

*La muerta enamorada* de Théophile Gautier puede servir de ejemplo. Es la historia de un monje que, el día de su ordenación, se enamora de la cortesana Clarimunda. Después de algunos encuentros furtivos, Romualdo (tal el nombre del monje) asiste a la muerte de Clarimunda. A partir de ese día, la mujer empieza a aparecer en sus sueños. Esos sueños tienen, por otra parte, una propiedad extraña: en lugar de formarse a partir de las impresiones de la jornada, constituyen un relato continuo. En sus sueños, Romualdo ya no lleva la existencia austera de un monje, sino que vive en Venecia, en medio de la fastuosidad de fiestas ininterrumpidas. Y, al mismo tiempo, advierte que Clarimunda se mantiene viva gracias a su sangre, de la que se

alimenta durante la noche...

Hasta ese momento, todos los acontecimientos pueden tener una explicación racional, proporcionada, en gran parte, por el sueño (“¡Dios quiera que sea un sueño!” [pág. 79], exclama Romualdo, asemejándose en esto al Alvaro de *El diablo enamorado*), y en parte también por las ilusiones de los sentidos: “Una noche, mientras me paseaba por los senderos bordeados de arbustos de mi jardín, *me pareció* ver, a través de la glorieta, una forma de mujer” (pág. 93); “Por un instante, *creí* incluso haber visto mover sus pies...” (pág. 97); “*No sé si aquello era una ilusión o el reflejo de la lámpara, pero se hubiera dicho que* la sangre volvía a circular bajo esa palidez mate” (pág. 99; el subrayado es nuestro) etc. Por último, hay una serie de acontecimientos que pueden ser considerados como simplemente extraños y debidos a la casualidad, pero Romualdo está dispuesto a ver en ellos la intervención del diablo: “Lo extraño de esta aventura, la belleza natural [!] de Clarimunda, el brillo fosforescente de sus ojos, el contacto ardiente de su mano, la confusión en la que me había sumido, el cambio súbito que se había operado en mí, me demostraban claramente la presencia del diablo, y aquella mano satinada no era tal vez más grande que el guante que cubría su garra” (pág. 90).

Puede ser el diablo, en efecto, pero también puede ser la simple casualidad. Hasta aquí permanecemos, pues, en lo fantástico puro. Pero en ese momento se produce un acontecimiento que hace virar el relato. Otro abad, Serapión, se entera (no se sabe cómo) de la aventura de Romualdo. Lleva al joven monje hasta el cementerio donde descansa Clarimunda; desentierra el ataúd, lo abre y Clarimunda aparece tan fresca como el día de su muerte, con una gota de sangre sobre sus labios. .. Lleno de piadosa cólera, el abad Serapión arroja agua bendita sobre el cadáver. “En cuanto la pobre Clarimunda fue tocada por el santo rocío, su hermoso cuerpo se deshizo en polvo y no fue más que una horrible mezcla informe de huesos y cenizas semicalcinados” (pág. 116). Toda esta escena, y en particular la metamorfosis del cadáver, no puede ser explicada por las leyes de la naturaleza tal como son reconocidas; estamos, pues, en el terreno de lo fantástico-maravilloso.

Un ejemplo semejante se encuentra en *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. También aquí, a lo largo de todo el relato se puede vacilar entre creer en la vida después de la muerte o pensar que el conde que cree en ella está loco. Pero al final, el conde descubre en su cuarto la llave de la tumba de Vera, llave que él mismo había arrojado dentro de la tumba; hay que creer entonces, que es Vera, la muerta, quien la llevó allí.

Existe finalmente un “maravilloso puro” que, como lo extraño, no tiene límites definidos (vimos en el capítulo anterior que hay obras muy diversas que contienen elementos de lo maravilloso). En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud, hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos.

Se ve —señalémoslo al pasar— hasta qué punto resultaba arbitraria la antigua distinción entre forma y contenido: el acontecimiento evocado, que pertenecía tradicionalmente al “contenido”, se transforma aquí en un elemento “formal”. Lo contrario es también cierto: el procedimiento estilístico (y por consiguiente “formal”) de modalización puede tener, como vimos en *Aurelia*, un contenido preciso.

Se acostumbra a relacionar el género de lo maravilloso con el del cuento de hadas; en realidad, el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna: ni el sueño que dura cien años, ni el lobo que habla, ni los dones mágicos de las hadas (para no citar más que algunos elementos de los cuentos de Perrault). Lo que distingue el cuento de hadas es una cierta escritura, no el status de lo sobrenatural. Los cuentos de Hoffmann ejemplifican bien esta diferencia: *Cascanueces* y *el rey de los ratones*, *El*

*niño extranjero*, *La novia del rey* pertenecen, por características de escritura, al cuento de hadas; *La elección de una novia*, en el que lo sobrenatural conserva el mismo status, no es un cuento de hadas. *Las mil y una noches* tendría que ser caracterizado como una serie de cuentos maravillosos más que como cuentos de hadas (asunto que exigiría un estudio especial). Para deslindar con precisión lo maravilloso puro, conviene eliminar de este género diversos tipos de relatos, en los cuales lo sobrenatural recibe todavía una cierta justificación.

1. Se podría hablar, en primer lugar, de un *maravilloso hiperbólico*. En este caso, los fenómenos son sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares. Así, en *Las mil y una noches*, Simbad el marino asegura haber visto “peces de cien y doscientos codos de longitud” o “serpientes tan gruesas y largas que hubieran podido tragarse un elefante” (pág. 241). Pero tal vez se trata de una simple manera de expresarse (estudiaremos este asunto al tratar la interpretación poética o alegórica del texto); podría decirse, también, retomando un proverbio, que “los ojos del miedo son grandes”. De todos modos, ese tipo de sobrenatural no violenta demasiado la razón.

2. Bastante próximo a esta primera variedad de lo maravilloso encontramos lo *maravilloso exótico*. Se relatan allí acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales; se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente, no hay motivo para ponerlos en duda. El segundo viaje de Simbad proporciona algunos ejemplos excelentes. Se describe al principio el pájaro ruc, de dimensiones prodigiosas: su tamaño le permitía ocultar el sol, y “una de las patas del ave. . . era tan gruesa como un grueso tronco de árbol” (pág. 241). Es indudable que este pájaro no existe en la zoología contemporánea; pero los oyentes de Simbad estaban lejos de esta certeza y, cinco siglos después, el propio Galland afirma: “Marco Polo en sus viajes, así como también el Padre Martini, en su historia de China, hablan de ese pájaro”, etc. Un poco más adelante, Simbad describe de la misma manera el rinoceronte, que, sin embargo, nos es bien conocido: “En la misma isla hay rinocerontes, que son animales más pequeños que el elefante y más grandes que el búfalo; tienen un cuerno sobre la nariz, que mide aproximadamente un codo de largo; este cuerno es sólido y está hendido de un extremo al otro. En su superficie se ven trazos blancos que representan la figura de un hombre. El rinoceronte lucha contra el elefante, lo atraviesa con su cuerno por debajo del vientre, lo levanta y se lo coloca sobre la cabeza; pero como la sangre y la grasa del elefante caen sobre sus ojos y lo enceguecen, el rinoceronte cae a tierra y, cosa extraña [en efecto] el pájaro ruc se abalanza sobre ellos, y los toma entre sus agarras y los lleva de alimento a sus pichones” (págs. 244-245). Este fragmento muestra, por la mezcla de elementos naturales y sobrenaturales, el carácter particular de lo maravilloso exótico. Evidentemente, la mezcla sólo existe para nosotros, lectores modernos, ya que el narrador implícito del cuento sitúa todo en el mismo nivel (el de lo “natural”).

3. Una tercera variedad de lo maravilloso podría ser llamada lo *maravilloso instrumental*. Aparecen aquí pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero después de todo, perfectamente posibles. En la *Historia del príncipe Ahmed* de *Las mil y una noches*, por ejemplo, esos instrumentos maravillosos son, al principio, una alfombra mágica, una manzana que cura, un “tubo” largavista; en la actualidad, el helicóptero, los antibióticos o los anteojos largavista, dotados de esas mismas cualidades, no dependen en absoluto de lo maravilloso; lo mismo sucede con el caballo que vuela en la *Historia del caballo encantado*, o con la piedra que gira en la *Historia de Alí Babá*: basta pensar en un film de espionaje reciente (*La rubia desafía al F.B.I.*), en el que aparece una caja de seguridad secreta que se abre sólo cuando su dueño pronuncia ciertas palabras. Hay que distinguir esos objetos, productos de la habilidad humana, de ciertos instrumentos a veces aparentemente semejantes, pero de

origen mágico y que sirven para ponerse en comunicación con los otros mundos: así, la lámpara y el anillo de Aladino, o el caballo en la *Historia del tercer calender*, que pertenece a otra variedad de lo maravilloso.

4. Lo maravilloso instrumental nos llevó muy cerca de lo que se llamaba en Francia, en el siglo XIX, lo *maravilloso científico*, y que hoy se denomina ciencia ficción. Aquí, lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce. En la época del relato fantástico, lo que pertenece a lo maravilloso científico son las historias en las que interviene el magnetismo. El magnetismo explica “científicamente” acontecimientos sobrenaturales, pero el magnetismo en sí depende de lo sobrenatural. Tales, por ejemplo, *El espectro novio* o *El magnetizador* de Hoffmann, o *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* de Poe, o *¿Un loco?* de Maupassant. Cuando no se desliza hacia la alegoría, la ciencia ficción actual obedece al mismo mecanismo. Se trata de relatos en los que, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica. Poseen, asimismo, una estructura de la intriga, diferente de la del cuento fantástico; en el capítulo X volveremos a tratar este punto.

A todas estas variedades de maravilloso “excusado”, justificado, imperfecto, se opone lo maravilloso puro, que no se explica de ninguna manera. No tenemos por qué detenernos en esto: por una parte, porque los elementos de lo maravilloso en tanto temas, serán examinados más adelante (caps. VII-VIII). Por otra, porque la aspiración a lo maravilloso en tanto fenómeno antropológico supera el marco de un estudio que pretende ser literario. Esto será tanto menos de lamentar cuanto que desde este punto de vista, lo maravilloso fue objeto de trabajos muy penetrantes; a manera de conclusión, extraigo de uno de ellos, *Le miroir du merveilleux* de Pierre Mabille, una frase que define con precisión el sentido de lo maravilloso: “Más allá del esparcimiento, de la curiosidad, de todas las emociones que brindan los relatos, los cuentos y las leyendas, más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de procurarse sensaciones agradables y aterradoras, la finalidad real del viaje maravilloso es, y ya estamos en condiciones de comprenderlo, la exploración más total de la realidad universal” (pág. 24).



## 4. LA POESÍA Y LA ALEGORÍA

Nuevos peligros para lo fantástico. —Poesía y ficción: la categoría de representatividad. —La poesía como opacidad del texto. —Dos sueños tomados de *Aurelia*. —Sentido alegórico y sentido literal. —Definiciones de la alegoría. —Perrault y Daudet. —La alegoría indirecta (*La piel de zapa y Vera*). —La alegoría vacilante: Hoffmann y Edgar Poe. —La antialegoría: *La nariz* de Gogol.

Ya vimos cuáles son los peligros que acechan a lo fantástico en un primer nivel, es decir, aquel en el cual el lector implícito juzga los acontecimientos relatados identificándose con el personaje. Estos peligros son simétricos e inversos: o bien el lector admite que esos acontecimientos aparentemente sobrenaturales son susceptibles de recibir una explicación racional, con lo que se pasa de lo fantástico a lo extraño, o bien admite su existencia como tales, y estamos entonces en el terreno de lo maravilloso.

Pero los peligros que corre lo fantástico no se detienen aquí. Si pasamos a otro nivel, aquél donde el lector —siempre implícito— se pregunta no por la naturaleza de los acontecimientos, sino por la del texto mismo que los evoca, vemos, una vez más, lo fantástico amenazado en su propia existencia. Esto habrá de llevarnos a otro problema y, para resolverlo, deberemos especificar las relaciones de lo fantástico con dos géneros vecinos: la *poesía* y la *alegoría*. Esta articulación es más compleja que la que regía las relaciones de lo fantástico con lo extraño y lo maravilloso. En primer lugar, porque el género, que por una parte se opone a la poesía y por otra a la alegoría, no es exclusivamente lo fantástico sino un conjunto mucho más vasto, del cual lo fantástico forma parte. En segundo lugar, porque a diferencia de lo extraño y lo maravilloso, la poesía y la alegoría no se encuentran, género (del cual lo fantástico no es más que una subdivisión), entre sí, en oposición; cada una se opone individualmente a otro y este género no es el mismo en los dos casos. Por lo tanto, es necesario estudiar ambas oposiciones en forma separada.

Empecemos por la más sencilla: *poesía y ficción*. Vimos, desde el comienzo de este estudio, que toda oposición entre dos géneros debe apoyarse en una propiedad estructural de la obra literaria. Esta propiedad es la naturaleza misma del discurso, que puede ser representativo, o no. El término “representativo” debe ser manejado con cuidado. La literatura no es representativa, en el sentido en que pueden serlo ciertas frases del discurso cotidiano, pues no se refiere (en el sentido preciso del término) a nada exterior a ella. Los acontecimientos relatados por un texto literario son “acontecimientos” literarios, así como los personajes son interiores al texto. Pero negar de hecho a la literatura todo carácter representativo es confundir la referencia con el referente, la aptitud para denotar los objetos con los objetos mismos. Más aún, el carácter representativo rige una parte de la literatura, que resulta cómodo designar con el término *ficción*, en tanto que la *poesía* no posee esta aptitud para evocar y representar (por otra parte, esta oposición tiende a esfumarse en la literatura del siglo XX). No es casual que en el primer caso, los términos empleados corrientemente sean: personajes, acción, atmósfera, marco, etc., es decir, términos que designan también una realidad no

textual. Por el contrario, cuando se trata de poesía, se tiende a hablar de rimas, de ritmo, de figuras retóricas, etc. Esta oposición, como la mayor parte de las que se encuentran en literatura, no es del orden de todo o nada, sino más bien de grado. La poesía contiene, ella también, elementos representativos; la ficción, por su parte, tiene propiedades que vuelven el texto opaco, no transitivo. Pero no por ello la oposición deja de existir.

Sin pretender hacer aquí la historia del poema, indicaremos que esta concepción de la poesía no siempre fue predominante. La controversia fue particularmente enérgica en lo relativo a las figuras de retórica: lo que se cuestionaba era si se debía o no convertir a las figuras en imágenes, pasar de la fórmula a la representación. Voltaire, por ejemplo, decía que “para ser buena, una metáfora debe ser siempre una imagen; su índole debe ser tal que un pintor pueda representarla por medio del pincel” (*Remarques sur Corneille*). Esta exigencia ingenua, que por otra parte nunca fue satisfecha por ningún poeta, fue rebatida a partir del siglo XVIII; pero habrá que esperar, por lo menos en Francia, la llegada de Mallarmé, para empezar a tomar las palabras por palabras, no por imperceptibles soportes de imágenes. En la crítica contemporánea, los formalistas rusos fueron los primeros en insistir sobre la intransitividad de las imágenes poéticas. Chklovski evoca en este sentido “la comparación, que hace Tioutchev, de la aurora con demonios sordomudos, o la de Gogol, del cielo con las casullas de Dios” (pág. 77). En la actualidad se está de acuerdo en reconocer que las imágenes poéticas no son descriptivas, que deben ser leídas al puro nivel de la cadena verbal que constituyen, en su literalidad, ni siquiera en el de su referencia. La imagen poética es una combinación de palabras, no de cosas, y es inútil, y hasta nocivo, traducir esta combinación en términos sensoriales.

Vemos ahora por qué la lectura poética constituye un obstáculo para lo fantástico. Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer: exigir, como se recordará, una reacción frente a los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado. Por esta razón, lo fantástico sólo puede subsistir en la ficción; la poesía no puede ser fantástica (aunque existan antologías de “poesía fantástica”...). En una palabra, lo fantástico implica la ficción.

Generalmente, el discurso poético se distingue por numerosas propiedades secundarias, y por lo tanto, sabemos desde el primer momento, que en tal o cual texto determinado no habrá que buscar lo fantástico: las rimas, el metro regular, el discurso emotivo nos apartan de ello. La mayoría de las veces, los sueños relatados por Nerval deben ser leídos como ficción, pues conviene representarse lo que describen. He aquí un ejemplo de este tipo de sueños: “Un ser de tamaño desmesurado —hombre o mujer, no lo sé—, revoloteaba penosamente por encima del espacio y parecía debatirse entre espesas nubes. Falto de fuerzas y aliento, cayó por fin en medio del patio oscuro, enganchando y ajando sus alas a lo largo de los techos y las balaustradas” (pág. 225), etc. Este sueño evoca una visión que hay que tomar como tal; se trata, pues, en este caso, de un acontecimiento sobrenatural.

Ahora bien, veamos a continuación otro ejemplo tomado de las *Memorables*, que ilustra otra actitud respecto del texto: “Desde el seno de las tinieblas mudas, dos notas resonaron, una grave, la otra aguda, y de inmediato el orbe eterno se puso a girar. ¡Bendita seas, oh primera octava del himno divino! De domingo a domingo, enlaza todos los días en tu mágica red. Los montes le cantan a los valles, las fuentes a los arroyos, los arroyos a los ríos, los ríos al océano; el aire vibra y la luz abre armoniosamente las flores nacientes. Un suspiro, un estremecimiento de amor surge el seno henchido de la tierra, y el corazón de los astros se expande en el infinito, se aleja y vuelve sobre sí mismo, se condensa y se ensancha, y siembra a lo lejos los gérmenes de las creaciones nuevas” (págs. 311-312).

Si tratamos de ir más allá de las palabras para llegar a la visión, ésta deberá ser ubicada en la categoría de lo sobrenatural: la octava que enlaza los días, el canto de los montes, los valles, etc., y el suspiro que surge de la tierra. Pero no debemos seguir por esta vía: las frases citadas requieren una lectura poética, no tienden a describir un mundo evocado. Tal la paradoja del lenguaje literario: cuando las palabras están en sentido figurado debemos, precisamente, tomarlas al pie de la letra.

Llegamos así, por medio de las figuras retóricas, a la otra oposición que nos ocupa: aquella que se da entre sentido *alegórico* y sentido *literal*. La palabra *literal* que aquí empleamos hubiera podido ser utilizada, en otro sentido, para designar esa lectura que creemos propia de la poesía. Hay que evitar confundir los dos empleos: en su caso, literal se opone a referencial, descriptivo, representativo; en el otro, el que ahora nos interesa, se trata más bien de lo que se denomina también sentido propio, por oposición a sentido figurado, en este caso, el sentido alegórico.

Empecemos por definir la alegoría. Como de costumbre, no faltan definiciones antiguas, y van de lo más estrecho a lo más amplio. Curiosamente, la definición más abierta es también la más reciente; aparece en el libro de Angus Fletcher, *Allegory*, verdadera enciclopedia de la alegoría: “Dicho en términos sencillos, la alegoría expresa una cosa y significa otra”, dice Fletcher al comienzo de su libro (pág. 2). En realidad, como se sabe, todas las definiciones son arbitrarias; pero ésta no es demasiado atractiva: por su nivel de generalidad, transforma la alegoría en una suerte de cajón de sastre, en una super figura.

En el otro extremo, encontramos una acepción del término, igualmente moderna, mucho más restrictiva y que podría resumirse de la siguiente manera: la alegoría es una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo. Tal el caso de los proverbios. Así, por ejemplo, en “Tanto va el cántaro al agua que al final se rompe”, nadie, o casi nadie, piensa, al oír estas palabras, en un cántaro, el agua, la acción de romper; en cambio, se capta de inmediato el sentido alegórico: es peligroso correr demasiado riesgos innecesarios, etc. Así entendida, la alegoría fue a menudo estigmatizada por los autores modernos como contraria a la literalidad.

La idea que en la antigüedad se tenía de la alegoría nos permitirá avanzar un poco más. Quintiliano escribe que: “Una metáfora continua se desarrolla en alegoría”. En otras palabras, una metáfora aislada no indica más que una manera figurada de hablar; pero si la metáfora es continua, ininterrumpida, revela la intención cierta de hablar también de algo más que del objeto primero del enunciado. Esta definición es valiosa porque es formal: indica el medio por el cual es posible identificar la alegoría. Si, por ejemplo, se habla del Estado como de una nave, y luego del jefe de ese estado llamándolo capitán, podemos decir que la imaginería marítima ofrece una alegoría del estado.

Fontanier, el último de los grandes retóricos franceses, escribe: “La alegoría consiste en una proposición de doble sentido, de sentido literal y sentido espiritual al mismo tiempo” (pág. 114), y lo ilustra con el ejemplo siguiente:

J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène,  
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,  
Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,  
Roule plein de gravier sur un terrain fangeux \* .

Estos cuatro alejandrinos podrían ser tomados por poesía ingenua, de dudosa calidad, si no se supiera que estos versos pertenecen al *Arte poética* de Boileau; no

\* Prefiero el arroyo que sobre la blanda arena en un prado florido lentamente pasea,/ al torrente impetuoso que, con curso violento,/ corre, lleno de piedras, sobre un terreno fangoso.

intenta, por cierto, la descripción de un arroyo, sino la de dos estilos, como por otra parte Fontanier no deja de explicarlo: “Boileau quiere dejar entender que un estilo florido y cuidado es preferible a un estilo impetuoso, desigual y sin reglas” (pág. 115). Para comprenderlo, no es por cierto necesario el comentario de Fontanier: el simple hecho de que el cuarteto se encuentre en el *Arte poética* es suficiente: las palabras habrán de ser tomadas en sentido alegórico.

Recapitulemos. En primer lugar, la alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras; se nos dice a veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras que ambos deben estar juntos. En segundo lugar, este doble sentido está indicado en la obra de manera *explícita*: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera.

A partir de estas dos conclusiones, volvamos a lo fantástico. Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico. Existe, pues, una gama de subgéneros literarios entre lo fantástico (que pertenece a ese tipo de textos que deben ser leídos en sentido literal) y la alegoría, que sólo conserva el sentido segundo, alegórico. Esta gama habrá de constituirse en función de dos factores: el carácter explícito de la indicación, y la desaparición del sentido primero. Algunos ejemplos nos permitirán hacer más concreto este análisis.

La fábula es el género que más se acerca a la alegoría pura, en la que el sentido primero de las palabras tiende a borrarse por completo. Los cuentos de hadas, que contienen generalmente elementos sobrenaturales, se aproximan a veces a las fábulas; tal el caso de los cuentos de Perrault. En ellos, el sentido alegórico está explicitado en grado sumo: lo encontramos resumido bajo la forma de unos pocos versos, al final de cada cuento. Tomemos, por ejemplo, *Enrique el del copete*. Es la historia de un príncipe, inteligente pero muy feo, que tiene el poder de volver tan inteligentes como él a cuantos él desee; una princesa, muy hermosa pero tonta, recibió un don semejante en lo que a la belleza se refiere. El príncipe vuelve inteligente a la princesa; un año más tarde, después de muchas vacilaciones, la princesa otorga belleza al príncipe. Se trata en este caso de elementos sobrenaturales, pero dentro mismo del cuento. Perrault nos sugiere que las palabras deben ser tomadas en sentido alegórico: “En cuanto la princesa pronunció estas palabras, Enrique apareció ante sus ojos como el hombre más hermoso, mejor parecido y más amable que jamás hubiese visto. Aseguran algunos que lo que produjo esta metamorfosis no fueron los encantos del hada sino tan solo el amor. Dicen que la princesa, luego de haber reflexionado sobre la perseverancia de su enamorado, su discreción y todas las buenas cualidades de su espíritu, dejó de ver la deformidad de su cuerpo y la fealdad de su rostro: su joroba no le pareció más que el gesto del hombre que arquea la espalda y, si hasta ese entonces lo había visto renquear horriblemente, no le encontró, ahora, más que un cierto aire inclinado que la encantaba. Dicen también que sus ojos, que eran bizcos, le parecieron aún más brillantes; que su desviación no fue para ella más que la señal de un violento rapto de amor, y que, por fin, su gran nariz colorada tuvo para ella un aire marcial y heroico” (pág. 252). Para no dejar lugar a dudas, Perrault agrega al final una “moraleja”:

Ce que l'on voit dans cet écrit  
Est moins un conte en l'air que la vérité même.  
Tout est beau dans ce que l'on aime;  
Tout ce que l'on aime a de l'esprit\* .

Es evidente que después de estas indicaciones no queda ningún elemento sobrenatural: cada uno de nosotros recibió el mismo poder de metamorfosis en el cual

\* Lo que se ve en este texto/ no es tanto un cuento como la verdad misma./ Todo es belleza en lo que se ama;/ todo lo que se ama es inteligente.

las hadas no tienen nada que ver. En los otros cuentos de Perrault la alegoría es tan evidente como en éste. Por otra parte, el mismo autor era perfectamente consciente de ello, y en los prefacios a sus colecciones se refiere ante todo al problema del sentido alegórico, que considera esencial (“la moral, asunto principal en todo tipo de fábulas...”, pág. 22).

Hay que agregar que el lector (esta vez real y no implícito) tiene todo el derecho de no tener en cuenta el sentido alegórico indicado por el autor, y de leer el texto descubriendo en él un sentido muy distinto. Es lo que se produce en la actualidad con Perrault: el lector contemporáneo está más impactado por un simbolismo sexual que por la moral defendida por el autor.

El sentido alegórico puede aparecer con la misma claridad en obras que ya no son cuentos de hadas o fábulas, sino relatos “modernos”. *El hombre del cerebro de oro* ejemplifica este caso. La obra cuenta las desgracias de una persona que tenía “la parte superior de la cabeza y el cerebro de oro” (págs. 217-218); cito la primera edición según la antología de Castex). Esta expresión —“de oro”— está empleada en sentido propio (y no en sentido figurado de “excelente”); sin embargo, desde el comienzo del relato, el autor sugiere que el verdadero sentido es precisamente el alegórico. Así, por ejemplo: “Incluso habré de confesar que poseía una inteligencia que a todos sorprendía, y cuyo secreto era poseído sólo por mis padres y por mí. ¿Quién no hubiera sido inteligente con un cerebro rico como el mío?” (pág. 218). Este cerebro de oro resulta ser muy a menudo el único medio que tiene su poseedor para obtener el dinero necesario para él o para los suyos; y el relato nos cuenta cómo de esta manera, el cerebro se gasta poco a poco. Cada vez que se toma parte del oro del cerebro, el autor no deja de sugerirnos la “verdadera” significación de dicho acto. “Aquí, una horrible objeción se alza frente a mí: ese pedazo de cerebro que iba a arrancarme, ¿no equivalía a privarme de una parte de inteligencia?” (pág. 220). “Necesitaba dinero; mi cerebro valía dinero, y, de ese modo, gastaba mi cerebro” (pág. 223). “Lo que más me asombraba era la cantidad de riquezas contenidas en mi cerebro y lo difícil que resultaba agotarlas” (pág. 224), etc. El recurrir al cerebro no presenta ningún peligro físico, pero en cambio, amenaza la inteligencia. Y, como en Perrault, se agrega al final, por si el lector no hubiese comprendido la alegoría: “Y luego, mientras me desesperaba y lloraba amargamente, me puse a pensar en tantos desdichados que viven de su cerebro como yo había vivido del mío, en esos artistas, en esos hombres de letras sin fortuna, obligados a convertir su inteligencia en pan, y me dije que no debía ser el único en conocer en este mundo los sufrimientos del hombre del cerebro de oro” (pág. 225).

En este tipo de alegoría, el nivel del sentido literal tiene poca importancia; las inverosimilitudes que en él se encuentran no resultan molestas puesto que toda la atención se concentra en la alegoría. Agreguemos que, en la actualidad, este tipo de relato no tiene muchos adeptos: la alegoría explícita es considerada como una suerte de subliteratura (y resulta difícil no ver en esta condenación una toma de posición ideológica).

Avancemos ahora un poco más. El sentido alegórico es innegable, pero está indicado por medios más sutiles que el de una “moraleja” colocada al final del texto. *La piel de zapa* constituye un buen ejemplo. El elemento sobrenatural es la piel en sí: en primer lugar, por sus cualidades físicas extraordinarias (resiste a todos los experimentos a los que se la somete), luego, y sobre todo, por sus poderes mágicos sobre la vida de su poseedor. La piel tiene una inscripción que explica su poder: es, a la vez una imagen de la vida de su dueño (su superficie corresponde a la duración de su vida) y un medio que éste tiene para llevar a cabo sus deseos; pero cada vez que se cumple uno de ellos, la piel se encoge un poco. Señalemos la complejidad formal de la imagen: la piel es una metáfora por la vida, una metonimia por el deseo y establece una relación de proporción inversa entre lo que representa en uno y otro caso.

La significación muy precisa que debemos atribuir a la piel nos invita desde ya a no encerrarla en su sentido literal. Por otra parte, varios personajes del libro exponen teorías en las que aparece esa misma relación inversa entre la duración de la vida y la realización de los deseos. Tal, por ejemplo, el viejo anticuario que entrega la piel a Rafael: “Esto, dijo con voz estentórea, señalando la piel de zapa, es el *poder* y el *querer* reunidos. Allí están vuestras ideas sociales, vuestros deseos excesivos, vuestras intemperancias, vuestras alegrías que matan, vuestros dolores que hacen vivir demasiado” (pág. 39). Estos mismos conceptos habían sido defendidos por Rastignac, amigo de Rafael, mucho antes de que la piel hiciese su aparición. Rastignac sostiene que en lugar de suicidarse rápidamente, se podría, de manera más agradable, perder la vida en los placeres; el resultado sería el mismo. “La intemperancia, querido amigo, es la reina de todas las muertes. ¿No condena acaso a la apoplejía fulminante? La apoplejía es un disparo que nunca yerra. Las orgías nos procuran todos los placeres físicos; ¿no es acaso opio en pequeñas dosis?”, etc. (pág. 172). Rastignac afirma en el fondo lo mismo que lo que significa la piel de zapa: la realización de los deseos lleva a la muerte. El sentido alegórico de la imagen está indicado de manera *indirecta* pero clara.

A diferencia de lo que habíamos visto acerca del primer nivel de la alegoría, en este caso el sentido literal no se pierde. La prueba es que la vacilación fantástica se mantiene (y sabemos que está se mantiene en el nivel del sentido literal). La aparición de la piel está preparada por una descripción de la extraña atmósfera que reina en el negocio del viejo anticuario; en lo sucesivo, ninguno de los deseos de Rafael se realizan de manera inverosímil. El festín que pide ya había sido organizado por sus amigos; el dinero le llega bajo la forma de una herencia; la muerte de su adversario, durante el duelo, puede explicarse por el temor que se apodera de este último frente a la tranquilidad de Rafael; por fin, la muerte de Rafael se debe, aparentemente, a la tuberculosis y no a causas sobrenaturales. Sólo las propiedades extraordinarias de la piel confirman abiertamente la intervención de lo maravilloso. Tenemos, pues, un ejemplo en el que lo fantástico está ausente no por dejar de cumplir la primera condición (vacilación entre lo extraño y lo maravilloso), sino por falta de la tercera: está matado por la alegoría, y por una alegoría que se indica indirectamente.

El mismo caso aparece en *Vera*. Aquí, la vacilación entre las dos explicaciones posibles, racional e irracional, se mantiene (la explicación racional sería la de la locura), en especial por la presencia simultánea de dos puntos de vista: el del conde d'Athol y el del viejo servidor Raimundo. El conde cree (y Villiers de l'Isle Adam quiere hacerlo creer al lector) que a fuerza de amar y de querer se puede vencer a la muerte y resucitar al ser amado. La idea es sugerida indirectamente, en diversas oportunidades: “En efecto, d'Athol no había cobrado conciencia de la muerte de su amada. No podía dejar de verla siempre presente, pues la forma de la joven se había mezclado inextricablemente con la suya” (pág. 150). “Era una negación de la Muerte elevada, por fin, a una potencia desconocida” (pág. 151). “Se hubiera dicho que la muerte jugaba con lo invisible como un niño. ¡Se sentía tan querida! Aquello era muy *natural*” (págs. 151-152). “¡Ah! ¡las Ideas son seres vivos!... El conde había cavado en el aire la forma de su amor, y era necesario que ese vacío fuese colmado por el único ser homogéneo a él, en caso contrario, el Universo se hubiese desmoronado” (pág. 154). Todas estas fórmulas indican claramente el sentido del acontecimiento sobrenatural ulterior, la resurrección de Vera.

Merced a todo ello, lo fantástico resulta muy debilitado; tanto más cuanto que la obra empieza con una fórmula abstracta que la acerca al primer grupo de alegorías: “El Amor es más fuerte que la Muerte, dijo Salomón: sí, su misterioso poder es ilimitado” (pág. 143). Todo el relato aparece, entonces, como la ejemplificación de una idea, y lo fantástico recibe así un golpe fatal.

El tercer grado del debilitamiento de la alegoría aparece en el relato en el que el

lector llega a *vacilar* entre interpretación alegórica y lectura literal. Nada, en el texto, indica el sentido alegórico; sin embargo, ese sentido es posible. Veamos algunos ejemplos. La “Historia del reflejo perdido”, contenido en *La noche de San Silvestre* de Hoffmann, puede ser uno de ellos. Es la historia de un joven alemán, Erasmo Spikher, quien, durante una estada en Italia, conoce a una cierta Giulietta de quien se enamora perdidamente, olvidando a su mujer y a su hijo que lo esperan en su patria. Pero un día debe volver; esta separación desespera a Erasmo y a Giulietta. “Giulietta estrechó fuertemente a Erasmo contra su pecho y dijo en voz baja: Déjame tu imagen reflejada por ese espejo, ¡oh, amado mío! y ella no me abandonará jamás.” Y, ante la perplejidad de Erasmo: “¿Ni siquiera me entregas ese sueño de tu yo, tal como brilla en ese espejo, dijo Giulietta, tú que querías ser mío en cuerpo y alma? ¿Ni siquiera quieres que tu imagen quede conmigo y me acompañe a través de esta vida que, bien lo siento, de ahora en adelante ya no tendrá placer ni amor puesto que me abandonas? Un torrente de lágrimas cayó de los hermosos ojos de Giulietta. Entonces Erasmo exclamó, transportado de dolor y amor: ¿Tengo que dejarte? ¡Y bien! que mi reflejo te pertenezca para siempre” (t. II, págs. 226-227).

De inmediato, Erasmo pierde su reflejo. Estamos aquí en el nivel del sentido literal: al mirarse en un espejo, Erasmo no ve absolutamente nada. Pero poco a poco, a lo largo de diferentes aventuras, se irá sugiriendo una cierta interpretación del acontecimiento sobrenatural. El reflejo se identifica a veces con la identidad social; así, durante un viaje. Erasmo es acusado de no tener reflejo. “Devorado por la rabia y la vergüenza, Erasmo corrió a su habitación; pero en cuanto entró, se le comunicó, de parte de la policía, que debía presentarse en el lapso de una hora ante la autoridad con su reflejo intacto y perfectamente parecido a él; en caso contrario, debería dejar la ciudad” (pág. 230). De la misma manera, su mujer le dirá más adelante: “Puedes comprender fácilmente que sin reflejo serás el hazmerreír de todo el mundo, y que no puedes ser un padre de familia completo y formal, capaz de inspirar respeto a su mujer y a sus hijos” (pág. 235). El hecho de que estos personajes no se extrañen sobremanera por la falta de reflejo (lo encuentran más incorrecto que sorprendente) nos hace suponer que esta carencia no debe ser tomada literalmente.

Al mismo tiempo, se nos sugiere que el reflejo designa simplemente una parte de la personalidad (y en este caso no habría nada de sobrenatural en perderla). El propio Erasmo reacciona así: “Se esforzó por probar que, en verdad, era absurdo creer que fuese posible perder el reflejo, pero que, llegado el caso, no sería una gran pérdida, porque todo reflejo no es más que una ilusión, porque la autocontemplación lleva directamente a la vanidad, y, por fin, porque esa imagen divide al verdadero yo en dos partes: verdad y sueño” (págs. 230-231). Tenemos aquí, al parecer, una indicación relativa al sentido alegórico que hay que dar a ese reflejo perdido; pero aparece aislada, y no está sostenida por el resto del texto; el lector tiene, pues, buenos motivos para vacilar antes de adoptarla.

*William Wilson*, de Poe, ofrece un ejemplo semejante, y, por otra parte, con respecto al mismo tema. Es la historia de un hombre perseguido por su doble; es difícil decidir si ese doble es un ser humano de carne y hueso, o si el autor nos propone una parábola en la cual el presunto doble no es más que una parte de su personalidad, una suerte de encarnación de su conciencia. El parecido absolutamente inverosímil entre los dos hombres apoya, en particular, esta segunda interpretación: tienen el mismo nombre, nacieron el mismo día, entraron a la escuela al mismo tiempo, su apariencia y, más aún, su modo de andar son semejantes. La única diferencia importante —¿pero no tendría acaso, también ella, una significación alegórica?— está en la voz: “Mi rival tenía una debilidad en el aparato vocal, que le impedía alzar la voz *por encima de un susurro muy leve*” (N. H. E., pág. 46). Este doble no sólo aparece como por arte de magia en todos los momentos importantes de la vida de William Wilson (“aquél que se había opuesto a

mi ambición en Roma, a mi venganza en París, a mi amor apasionado en Nápoles, en Egipto a lo que sin razón llamaba codicia”, pág. 58), sino que se deja identificar por medio de atributos exteriores cuya existencia es difícil de explicar. Tal, por ejemplo, el abrigo, durante el escándalo de Oxford: “El abrigo que había llevado había sido confeccionado con una piel fuera de lo común —inútil es decir que su rareza y su precio eran extravagantes—. El corte era de fantasía, inventado por mí... Por consiguiente, cuando el señor Preston me alcanzó el que había recogido del piso, advertí, con una sorpresa rayana en el terror, que ya tenía el mío doblado sobre mi brazo, donde lo había puesto sin duda distraídamente, y que el que me presentaba era su copia exacta en sus más mínimos detalles” (págs. 56-57). Como se ve, la coincidencia es excepcional, salvo que se diga que no hay dos abrigos sino uno solo. El final de la historia nos lleva hacia el sentido alegórico. William Wilson reta a su doble a duelo y lo hiere mortalmente; entonces, “el otro”, tambaleándose, le dirige la palabra: “Tú venciste y yo sucumbo. Pero de ahora en adelante, también tú estás muerto: ¡muerto para el Mundo, el Cielo y la Esperanza! En mí existías; ¡ve ahora en mi muerte, ve en esta imagen que es la tuya, cómo te asesinaste a ti mismo!” (pág. 60). Estas palabras parecen explicitar plenamente la alegoría; sin embargo, son significativas y pertinentes en el nivel literal. No se puede decir que en este caso se trate de una pura alegoría; estamos más bien frente a una vacilación del lector.

*La nariz* de Gogol constituye un caso límite. Este relato no cumple la primera condición de lo fantástico, la vacilación entre lo real y lo ilusorio o imaginario, con lo que desde el primer momento se ubica en el terreno de lo maravilloso (una nariz se desprende del rostro de su dueño y, convertida en persona, lleva una vida independiente; luego, vuelve a su lugar). Pero varias otras propiedades del texto sugieren un punto de vista diferente y, en particular, el de la alegoría. Se trata, en primer lugar, de las expresiones metafóricas que reintroducen la palabra *nariz*: se convierte en apellido (Sr. Minariz); se le dice a Kovaliov, héroe del relato, que no se privaría de nariz a un hombre respetable; y por fin, “tomar la nariz” se convierte en “dejar con la nariz”, expresión idiomática que en ruso significa “dejar pasmado”. Por lo tanto, el lector tiene algún motivo para preguntarse si, también en otros momentos, la *nariz* no tiene algún otro sentido ajeno al literal. Además, el mundo descrito por Gogol no es en absoluto un mundo de lo maravilloso, como podría esperarse; es, por el contrario, la vida de San Petersburgo en sus detalles más cotidianos. Por consiguiente, los elementos sobrenaturales no estarían para evocar un universo distinto del nuestro; nos sentimos entonces tentados de buscar una interpretación alegórica.

Pero llegado a este punto, el lector, perplejo, se detiene. La interpretación psicoanalítica (la desaparición de la nariz significa, al parecer, la castración), aun cuando fuera satisfactoria, no tendría sentido alegórico, ya que nada en el texto nos lleva explícitamente a ella. Además, la transformación de la nariz en persona no quedaría explicada. Lo mismo sucede con la alegoría social (la nariz perdida equivale aquí al reflejo perdido, en Hoffmann): es cierto que hay mayor número de indicaciones a su favor, pero tampoco da cuenta de la transformación central. Por otra parte, el lector tiene, frente a los acontecimientos, una impresión de gratuidad que contradice una exigencia de sentido alegórico. Este sentimiento contradictorio se acentúa con la conclusión: en ella el autor se dirige directamente al lector, volviendo de este modo explícita esa función del lector, inherente al texto, y facilitando así la aparición de un sentido alegórico; pero, lo que al mismo tiempo afirma es que ese sentido no puede ser encontrado. “Pero lo más extraño, lo más inexplicable, es que haya autores que puedan elegir semejantes temas. (...) En primer lugar, el país no obtiene con ello ninguna ventaja; en segundo lugar... pero en segundo lugar tampoco obtiene ninguna ventaja” (pág. 112). La imposibilidad de atribuir un sentido alegórico a los elementos sobrenaturales del cuento nos remite al sentido literal. En este nivel, *La nariz* se



convierte en la encarnación pura del absurdo, de lo imposible: aun cuando se aceptasen las metamorfosis, no se podría explicar la falta de reacción de los personajes que son testigos de ellas. Lo que Gogol afirma es precisamente el sinsentido.

*La nariz* plantea, pues, doblemente el problema de la alegoría: por una parte, muestra que es posible suscitar la impresión que, en realidad, hay un sentido alegórico que permanece ausente; y por otra al contar las metamorfosis de una nariz, cuenta las aventuras mismas de la alegoría. Por estas propiedades (y algunas otras), *La nariz* anuncia lo que habrá de ser la literatura de lo sobrenatural en el siglo XX (cf. cap. X).

Resumamos nuestra exploración. Se distinguieron diversos grados, de la alegoría evidente (Perrault, Daudet) a la alegoría ilusoria (Gogol), pasando por la alegoría indirecta (Balzac, Villiers de l'Isle Adam) y la alegoría "vacilante" (Hoffmann, Edgar Poe). En cada caso, lo fantástico vuelve a ser puesto en tela de juicio. Hay que insistir sobre el hecho de que no se puede hablar de alegoría salvo que ella esté indicada de manera explícita dentro del texto. En caso contrario, se pasa a la simple interpretación del lector, y entonces no habría ningún texto literario que no fuese alegórico, pues lo propio de la literatura es ser interpretada y reinterpretada incansablemente por sus lectores.

## 5. EL DISCURSO FANTÁSTICO

Por qué nuestro trabajo no está concluido. —El discurso figurado. —Lo maravilloso hiperbólico. —Lo maravilloso que proviene del sentido literal de las figuras. —Las figuras como avance gradual hacia lo sobrenatural. —El narrador representado. —Facilita la identificación. —Es improbable pero posible que su discurso sea falso. —La gradación, no obligatoria. —La irreversibilidad de la lectura obligatoria. —Historias fantásticas, novelas policiales y chistes.

Acabamos de situar lo fantástico con relación a otros *dos* géneros, la poesía y la alegoría. No toda ficción ni todo sentido literal están ligados a lo fantástico; pero todo lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal. Ambos son, pues, condiciones necesarias para la existencia de lo fantástico. Podemos considerar ahora la definición de lo fantástico como completa y explícita. ¿Qué queda por hacer, cuando se estudia un género? Para contestar a esta pregunta, hay que recordar una de las premisas de nuestro análisis, mencionada brevemente en la discusión inicial. Postulamos que todo texto literario funciona como un sistema; ello quiere decir que existen relaciones necesarias y no arbitrarias entre las partes constitutivas de ese texto. Como se recordará, Cuvier había suscitado la admiración de sus contemporáneos al reconstruir la imagen de un animal a partir de la única vértebra de que disponía. Conociendo la estructura de la obra literaria, debería ser posible, a partir del conocimiento de un solo rasgo, reconstruir todos los demás. La analogía es, por otra parte, válida precisamente en el nivel del género, ya que también Cuvier pretendía definir la especie, no el animal individual.

Una vez admitido este postulado, es fácil comprender por qué nuestro trabajo no está terminado. No es posible que uno de los rasgos de la obra esté fijado sin que todos los demás resulten influidos por ello. Hay que descubrir entonces cómo la elección de ese rasgo afecta los otros, y poner en evidencia sus repercusiones. Si la obra literaria forma verdaderamente una estructura, es necesario que encontremos, en todos los niveles, consecuencias de esa percepción ambigua del lector que caracteriza lo fantástico.

Al plantear esta exigencia, debemos, al mismo tiempo, cuidarnos de los excesos en los que cayeron varios autores que se ocuparon de lo fantástico. Es así como algunos de ellos presentaron *todos* los rasgos de la obra como obligatorios, incluso sus más pequeños detalles. En el libro de Penzoldt sobre lo fantástico, encontramos, por ejemplo, una descripción minuciosa de la novela negra (que, por otra parte, no pretende ser original). Penzoldt precisa hasta la existencia de trampas y catacumbas, menciona el decorado medieval, la pasividad del fantasma, etc. Semejantes detalles pueden ser históricamente ciertos y no se trata de negar la existencia de una organización en el nivel del “significante” literario primero; pero es difícil (al menos dado el estado actual de nuestros conocimientos) encontrarles una justificación teórica; hay que estudiarlos con relación a cada obra particular y no desde el punto de vista del género. Nos limitaremos aquí a los rasgos bastante generales, susceptibles de ser explicados estructuralmente. Además, no se presentará la misma atención a todos los aspectos: pasaremos rápidamente en revista algunos rasgos de la obra que dependen de sus

aspectos verbal y sintáctico, mientras que el aspecto semántico nos ocupará hasta el final de nuestra investigación.

Empecemos por tres propiedades que muestran muy bien cómo se lleva a cabo la unidad estructural. La primera depende del enunciado, la segunda de la enunciación (por consiguiente, ambas dependen del aspecto verbal); la tercera, del aspecto sintáctico.

I. El primer rasgo señalado es un determinado empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente. En realidad, las figuras retóricas están ligadas a lo fantástico de diversas maneras, y es preciso distinguir esas relaciones.

Ya hablamos de la primera, al tratar lo maravilloso hiperbólico en *Las mil y una noches*. Lo sobrenatural puede a veces originarse en la imagen figurada, ser su último grado; tal el caso de las inmensas serpientes o aves de los relatos de Simbad: se pasa entonces de la hipérbola a lo fantástico. El *Vathek* de Beckford ejemplifica el empleo sistemático de este procedimiento. He aquí algunos ejemplos tomados de la descripción de la vida en el palacio de Vathek. Este califa ofrece una elevada recompensa a quien logre descifrar una inscripción; pero, para alejar a los incapaces, decide castigar a los que no pueden resolver el enigma, quemándoles la barba “hasta el último pelo”. ¿Cuál es el resultado? “Los sabios, los semisabios y todos los que no eran ni una cosa ni la otra, pero creían serlo todo, fueron a arriesgar valerosamente sus barbas, y las perdieron todos. Los eunucos no hacían más que quemar barbas, lo cual les daba un cierto olor a chamusquina tan molesto a las mujeres del serrallo que hubo que asignar a otros la tarea” (pág. 74).

La *exageración* lleva a lo sobrenatural. Veamos otro pasaje: el califa está condenado por el diablo a tener siempre sed; Beckford no se contenta con decir que el califa traga mucho líquido, sino que evoca una cantidad de agua que nos lleva a lo sobrenatural. “Una sed sobrenatural [!] lo consumía y su boca, ancha como un embudo, sumía, día y noche, torrentes de líquido” (pág. 76). “Todos se apresuraban a llenar grandes copas de cristal de roca, y rivalizaban en presentárselas; pero su celo no daba abasto a la avidez del príncipe; a menudo se tendía para beber a lengüetadas” (pág. 77).

El ejemplo más elocuente es el del indio transformado en pelota. La situación es la siguiente: el indio, que es un demonio disfrazado, participó de la comida del califa; pero se porta tan mal, que Vathek no puede contenerse: “De un puntapié lo arroja de la tribuna, lo persigue y golpea con tal rapidez que incita a todo el Diván a imitarlo. Todos los pies se alzan; con sólo darle un golpe, se sienten deseos de repetirlo.

El indio se prestaba al juego. Como era bajo, se había apelotonado y rodaba bajo los golpes de sus asaltantes, que le seguían por todas partes con singular encarnizamiento. Rodando así de estancia en estancia, de sala en sala, la pelota atraía a sí a todos cuantos encontraba” (pág. 80). Así, de la expresión “apelotonarse”, se pasa a una verdadera metamorfosis (¿cómo explicarse, si no, este rodar de estancia en estancia?), y la persecución adquiere, poco a poco, proporciones gigantescas. “Tras haber de este modo recorrido las salas, las estancias, las cocinas, los jardines y las cuadras del palacio, el indio acabó dirigiéndose a los patios. El califa, más encarnizado que los demás, lo seguía de cerca, dirigiéndole tantos puntapiés como le era posible: su celo le hizo recibir en su propia carne algunas patadas dirigidas a la pelota. (...) Bastaba ver la infernal pelota para ser atraído hasta ella. Los mismos mucicines, y aunque sólo la veían de lejos, bajaron de los minaretes y se unieron a la muchedumbre. Esta aumentó hasta el punto de que pronto no quedaron en las casas de Samarah más que los paralíticos, los lisiados de ambas piernas, los agonizantes y los niños de pecho, que las nodrizas habían abandonado para correr mejor (...) Por fin, el maldito indio, en aquella figura de pelota, tras haber recorrido las calles, las plazas públicas, dejó la ciudad desierta, tomó el camino de la llanura de Catoul y luego por un valle situado al pie de la

montaña de los cuatro manantiales” (págs. 80-81).

Este ejemplo nos introduce ya en una segunda relación de las figuras retóricas con lo fantástico, que vuelve entonces efectivo el sentido *propio* de una expresión *figurada*. El comienzo de *Vera* constituía un ejemplo de este tipo: el relato tomará literalmente la expresión “el amor es más fuerte que la muerte”. El mismo procedimiento aparece en Potocki. Veamos un episodio de la historia de Landulfo de Ferrara: “La pobre mujer se hallaba con su hija, y se disponía a sentarse a la mesa. Cuando vio entrar a su hijo, le preguntó si Blanca vendría a cenar [ésta, amante de Landulfo, acaba de ser asesinada por el hermano de la madre]. Ojalá venga, dijo Landulfo, y te lleve al infierno, con tu hermano y toda tu familia de los Zampi. La pobre madre cayó de rodillas y exclamó: ¡Oh, Dios mío! Perdona sus blasfemias. En ese momento, la puerta se abrió con ruido, y apareció un espectro lívido cosido a puñaladas, que conservaba, sin embargo, una semejanza atroz con Blanca” (pág. 76). Así, la simple blasfemia, cuyo sentido primario no se percibe habitualmente, aparece aquí tomado literalmente.

Pero lo que más habrá de interesarnos es un tercer empleo de las figuras de retórica: en los dos casos anteriores, la figura era la fuente, el origen del elemento sobrenatural; mantenían entre sí una relación diacrónica; en el tercer caso, la relación es *sincrónica*: la figura y lo sobrenatural están presentes en el mismo nivel y su relación es funcional, no “etimológica”. En este caso, la aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomados literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural: precisamente aquel que habrá de producirse al final de la historia. Hemos visto algunos ejemplos en *La nariz*; estos son, por otra parte, innumerables. Tomemos *La Venus de Ille* de Mérimée. El acontecimiento sobrenatural se produce cuando una estatua se anima y mata, en su abrazo, a un recién casado que tuvo la imprudencia de dejar en uno de los dedos de la estatua su alianza matrimonial. Veamos de qué manera el lector está “condicionado” por las expresiones figuradas que preceden el acontecimiento. Uno de los campesinos describe la estatua con los siguientes términos: “Mira fijamente con sus grandes ojos blancos... Parece que os estuviera observando” (pág. 145). Decir que los ojos de un retrato parecen estar vivos es una trivialidad; pero aquí esta trivialidad nos prepara para una “animación” real. Más adelante, el recién casado explica por qué no quiere que nadie vaya a buscar el anillo dejado en el dedo de la estatua: “Además ¿qué dirían de mi distracción? (...) Me llamarían el marido de la estatua...” (pág. 166). Otra vez, una simple expresión figurada; pero al final del relato, la estatua actuará, en efecto, como si fuera la mujer de Alfonso. Y después del accidente, he aquí cómo el narrador describe el cuerpo muerto de Alfonso: “Abrí su camisa y vi sobre su pecho una marca lívida que se prolongaba sobre las costillas y la espalda. Se hubiera dicho que estaba aprisionado en un círculo de hierro” (pág. 173); “se hubiera dicho”; tal es, precisamente, lo que la interpretación sobrenatural nos sugiere. Lo mismo se observa en el relato que hace la joven esposa después de la noche fatal: “Alguien entró. (...) Al cabo de un rato, la cama crujió como si soportara un enorme peso” (pág. 175). Vemos cómo en todos los ejemplos, la expresión figurada está introducida por una fórmula modalizante: “se diría”, “me llamarían”, “se hubiera dicho”, “como si”.

Este procedimiento no es exclusivo de Mérimée sino que aparece en casi todos los autores que cultivan lo fantástico. Así, en *Inés de las Sierras*, Nodier describe la aparición de un ser extraño, que debemos tomar por un espectro: “Nada, en aquella fisonomía, pertenecía a la tierra...” (pág. 682). Si se trata verdaderamente de un espectro, debe ser aquel que, en la leyenda, castiga a sus enemigos poniendo sobre sus corazones una mano ardiente. ¿Qué hace Inés? “Esto está bueno, dijo Inés, rodeando con uno de sus brazos el cuello de Sergy (uno de los asistentes), y poniendo de tiempo

en tiempo sobre su corazón una mano tan ardiente como la que nos había mencionado la leyenda de Esteban” (pág. 687; la comparación está reforzada por una “coincidencia”). La misma Inés, espectro en potencia, no se limita a ello; “¡Maravilla!, agregó de pronto. Algún demonio propicio deslizó castañuelas en mi cinturón...” (pág. 689).

El mismo procedimiento aparece en *Vera* de Villiers de l'Isle Adam: “En ellos, el espíritu penetraba tan bien sus cuerpos, que sus formas parecían intelectuales...” (pág. 147). “Las perlas estaban aún tibias y su oriente más suave como por obra del calor de la carne. [...] Aquella noche, el ópalo brillaba como si alguien acabara de desprenderse de él...” (pág. 152): las dos expresiones que sugieren la resurrección están introducidas por “como”.

El mismo procedimiento también en Maupassant: en *La cabellera*, el narrador descubre una trenza de cabellos en el cajón secreto de un escritorio; pronto tendrá la impresión de que esta cabellera no está cortada sino que la mujer a la cual pertenece también está presente. Veamos cómo se prepara esta aparición: “Un objeto ... os seduce, os perturba, os invade como lo haría un rostro de mujer.” Y también: “Se lo acaricia [al objeto] con la mano y la mirada como si fuera de carne; [...] se lo contempla con ternura de amante” (pág. 142). Estamos así preparados para el amor “anormal” que el narrador experimentará por este objeto inanimado, la cabellera; advirtamos, una vez más, el empleo del “como si”.

En *¿Quién sabe?*: “El bosquecillo parecía una tumba en la cual estaba enterrada mi casa” (pág. 96): estamos introducidos de lleno en la atmósfera sepulcral del relato. O bien, más adelante: “Yo avanzaba como un caballero de las épocas tenebrosas, penetraba en un ámbito de sortilegios” (pág. 104); ahora bien, es precisamente en un reino de sortilegios donde entramos en ese momento. El número y la variedad de los ejemplos señala claramente que no se trata de un rasgo de estilo individual sino de una propiedad ligada a la estructura del género fantástico.

Las diferentes relaciones observadas entre lo fantástico y el discurso figurado se esclarecen recíprocamente. Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia; no sólo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural. Este se convierte, como las figuras retóricas, en un símbolo del lenguaje, y la figura es, como vimos, la forma más pura de la literalidad.

II. El empleo del discurso figurado es un rasgo del enunciado; pasemos ahora a la enunciación, y, más exactamente, al problema del narrador, para observar una segunda propiedad estructural del relato fantástico. En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico fácilmente verificable. *El diablo enamorado*, *el Manuscrito encontrado en Zaragoza*. *Aurelia*, los cuentos de Gautier, los de Poe, *La Venus de Ille*, *Inés de las Sierras*, las novelas cortas de Maupassant, algunos relatos de Hoffmann: todas estas obras siguen la regla. Las excepciones son casi siempre textos que, desde varios puntos de vista, se alejan de lo fantástico.

Para comprender bien este hecho, debemos volver a una de nuestras premisas, relativa al status del discurso literario. Aunque las frases del texto literario tienen casi siempre una forma aseverativa, no son verdaderas aseveraciones pues no satisfacen una condición esencial: la prueba de verdad. En otras palabras, cuando un libro empieza con una frase del tipo: “Juan estaba en su habitación acostado sobre la cama”, no tenemos derecho a preguntarnos si eso es falso o verdadero; semejante pregunta no tiene sentido. El lenguaje literario es un lenguaje convencional en el que la prueba de verdad es imposible: la verdad es una relación entre las palabras y las cosas por ellas designadas; ahora bien, en literatura, esas “cosas” no existen. En cambio, la literatura tiene una

exigencia de validez o coherencia interna: si en la página siguiente del mismo libro imaginario, se nos dice que no hay ninguna cama en la habitación de Juan, el texto no responde a la exigencia de coherencia, y de esta manera, convierte dicha coherencia en un problema, la introduce en su temática. Esto no es posible en el caso de la verdad. Por otra parte, hay que evitar confundir el problema de la verdad con el de la representación: la poesía es la *única* que no acepta la representación, pero *toda* la literatura escapa a la categoría de lo verdadero y de lo falso.

Sin embargo, conviene introducir aquí una nueva distinción dentro de la obra misma: de hecho, en el texto, sólo lo atribuido al autor escapa a la prueba de verdad; la palabra de los personajes, por el contrario, puede ser verdadera o falsa, como en el discurso cotidiano. La novela policial, por ejemplo, juega constantemente con los falsos testimonios de los personajes. El problema se vuelve más complejo en el caso de un narrador-personaje, de un narrador que dice “yo”. En tanto narrador, su discurso no debe ser sometido a la prueba de verdad; pero en tanto personaje, puede mentir. Este doble juego fue explotado, como se sabe, en una de las novelas de Agatha Christie, *El asesino de Roger Ackroyd*, en la que el lector nunca sospecha del narrador, olvidando que también éste es un personaje.

El narrador representado conviene, pues, perfectamente a lo fantástico. Es preferible al simple personaje, que puede mentir, como lo veremos en algunos ejemplos. Pero es igualmente preferible al narrador no representado, y esto por dos razones. En primer lugar, si el acontecimiento sobrenatural nos fuese relatado por este tipo de narrador, estaríamos en el terreno de lo maravilloso, ya que no habría motivo para dudar de sus palabras; pero, como sabemos, lo fantástico exige la duda. No es casual que los cuentos maravillosos utilicen rara vez la primera persona (tal el caso de *Las mil y una noches*, los cuentos de Perrault, los de Hoffmann, *Vathek*): no lo necesitan, su universo sobrenatural no debe suscitar dudas. Lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿creer o no creer? Lo maravilloso lleva a cabo esta unión imposible, proponiendo al lector creer sin creer verdaderamente. En segundo lugar, y esto se relaciona con la definición misma de lo fantástico, la primera persona “relatante” es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre “yo” pertenece a todos. Además, para facilitar la identificación, el narrador será un “nombre medio”, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse. Esta es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico. La identificación que evocamos no debe ser tomada como un juego psicológico individual: es un mecanismo interior al texto, una inscripción estructural. Nada impide, por cierto, que el lector real mantenga todas sus distancias con respecto al universo del libro.

Algunos ejemplos demostrarán la eficacia de este procedimiento. Todo el “suspenso” de un relato como *Inés de las Sierras* se basa en el hecho de que los acontecimientos inexplicables son relatados por alguien que es, a la vez, protagonista y narrador de la historia; es un hombre como los demás, su palabra es doblemente digna de confianza; en otros términos, los acontecimientos son sobrenaturales, el narrador es natural: he aquí excelentes condiciones para la aparición de lo fantástico. Asimismo, en *La Venus de Ille* (que se inclina más bien hacia lo fantástico-maravilloso, mientras que en Nodier estábamos en el campo de lo fantástico-extraño), si lo fantástico aparece es porque precisamente los indicios de lo sobrenatural (las marcas del abrazo, los ruidos de pasos en la escalera y, sobre todo, el descubrimiento del anillo en el dormitorio) son observados por el propio narrador, un arqueólogo digno de confianza, imbuido de las certezas de la ciencia. El papel desempeñado en estos dos relatos por el narrador recuerda un poco el de Watson en las novelas de Conan Doyle, o el de sus numerosos avatares: testigos más que actores, en los cuales cualquier lector es capaz de reconocerse.

Por consiguiente, tanto en *Inés de las Sierras* como en *La Venus de Ille*, el

narrador-personaje facilita la *identificación*; otros ejemplos ilustran la primera función que hemos señalado: *autenticar* lo que se relata sin estar por ello obligado a aceptar definitivamente lo sobrenatural. Tal, por ejemplo, la escena del *Diablo enamorado*, en la que Soberano da muestras de sus poderes mágicos: “Su voz se hizo más fuerte: — Calderón —dijo—, venga a buscar mi pipa, enciéndala, y vuelva a traérmela. Apenas acababa de dar la orden cuando vi desaparecer la pipa; y antes de que pudiese reflexionar acerca de los medios empleados, ni preguntar quién era ese Calderón encargado de ejecutar sus órdenes, la pipa estaba encendida y mi interlocutor había retomado su ocupación” (págs. 110-111).

Lo mismo sucede en *¿Un loco?* de Maupassant. “Había sobre mi mesa una especie de cuchillo-puñal que utilizaba para cortar las páginas de los libros. Extendió su mando hacia él. Parecía reptar, se acercaba lentamente; y de pronto, vi, sí, vi que el cuchillo se estremecía, se movía, se deslizaba suavemente, solo, sobre la madera, hacia la mano inmóvil que lo esperaba, y fue a posarse bajo sus dedos. Grité aterrorizado” (pág. 133).

En cada uno de estos ejemplos no dudamos del testimonio del narrador; intentamos más bien, junto a él, una explicación racional de estos hechos extraños.

El personaje puede mentir, el narrador no debería hacerlo: tal la conclusión que podría extraerse de la novela de Potocki. Disponemos de dos relatos sobre un mismo acontecimiento, es decir, la noche que Alfonso pasó con sus dos primas: el de Alfonso, que no contiene elementos sobrenaturales, y el de Pacheco, que ve las dos primas transformarse en cadáveres. Pero en tanto que es imposible (o casi imposible) que el relato de Alfonso sea falso, el de Pacheco podría ser tan solo una sarta de mentiras, tal como lo sospecha Alfonso (y con razón, como más tarde lo comprobaremos). O bien, Pacheco podría haber tenido visiones, estar loco, etc.; pero no es éste el caso de Alfonso, en la medida que se confunde con la instancia siempre “normal” del narrador.

Las novelas cortas de Maupassant ejemplifican los diferentes grados de confianza que otorgaremos a los relatos. Es posible distinguir dos, según que el narrador sea exterior a la historia, o uno de sus agentes principales. Siendo exterior, puede o no autenticar él mismo las palabras del personaje, y el primer caso vuelve el relato más convincente, como en el pasaje citado de *¿Un loco?* En caso contrario, el lector tenderá a explicar lo fantástico por la locura, como en *La cabellera* y en la primera versión de *El horla*, tanto más cuanto que el marco del relato es, en todos los casos, un asilo de alienados.

Pero en sus mejores relatos fantásticos —*¿El?*, *La noche*, *El horla*, *¿Quién sabe?*— Maupassant convierte al narrador en el héroe mismo de la historia (procedimiento de Edgar Poe y de muchos otros después de él). El acento recae entonces sobre el hecho de que se trata del discurso de un personaje, más que del discurso del autor: la palabra es objeto de desconfianza, y bien podemos suponer que todos esos personajes están locos; sin embargo, dado el hecho de que no están introducidos por un discurso distinto del discurso del narrador, les concedemos todavía una paradójica confianza. No se nos dice que el narrador miente, y la posibilidad de que lo haga, en cierta medida nos choca estructuralmente; pero esta posibilidad existe (puesto que él también es personaje), y la vacilación puede nacer en el lector.

Resumiendo: el narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación de lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un status ambiguo, y los autores lo explotaron de diversas maneras, poniendo el acento sobre uno u otro de sus aspectos: por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba.

III. El tercer rasgo de la estructura de la obra que aquí nos interesa se relaciona con su aspecto sintáctico. Con el nombre de *composición* (o incluso de “estructura”

tomado en un sentido muy pobre), este aspecto del relato fantástico suscitó a menudo la intención de los críticos; el libro de Penzoldt, que dedica a este aspecto un capítulo entero, ofrece un estudio bastante completo. He aquí, resumida, la teoría de Penzoldt: “La estructura de la historia de fantasmas ideal, señala, puede ser representada por una línea ascendente, que lleva al punto culminante. (...) El punto culminante de una historia de fantasmas es evidentemente la aparición del espectro (pág. 16). La mayoría de los autores trata de lograr una cierta gradación, apuntada al momento culminante, primero de una manera vaga y luego en forma cada vez más directa” (pág. 23). Esta teoría de la intriga en el relato fantástico deriva, en realidad, de la que Poe había propuesto para la novela breve en general. Para Edgar Poe, la novela breve se caracteriza por la existencia de un efecto único, situado al final de la historia, y por la obligación que tienen todos los elementos del relato de contribuir a este efecto. “En toda obra no debería haber una sola palabra escrita que no tendiese, directa o indirectamente, a llevar a cabo ese fin preestablecido” (citado por Eikhenbaum, pág. 207).

Es posible encontrar ejemplos que confirmen estas reglas. Examinemos *La Venus de Ille* de Mérimée. El efecto final (o punto culminante, según los términos de Penzoldt) reside en la animación de la estatua. Desde el comienzo, diferentes detalles nos preparan para este acontecimiento; y desde el punto de vista de lo fantástico, esos detalles forman una perfecta gradación. Como acabamos de verlo, desde las primeras páginas un campesino relata al narrador el descubrimiento de la estatua y se refiere a ella como si estuviese viva (es “mala”, “observa” a la gente). Se nos describe luego su verdadero aspecto para aludir finalmente a “una cierta ilusión que recordaba la realidad, la vida”. Al mismo tiempo, se desarrollan los otros temas del relato: la boda profanatoria de Alfonso, las formas voluptuosas de la estatua. Sigue luego la historia del anillo, dejado por casualidad en el anular de la Venus: Alfonso no consigue sacárselo. “La Venus ha doblado el dedo”, afirma, para agregar a continuación: “aparentemente, es mi mujer”. A partir de ese momento, nos enfrentamos con lo sobrenatural, aunque éste permanezca fuera del campo de nuestra visión: aparecen así los pasos que hacen crujir la escalera, “la cama, cuya madera se había quebrado”, las marcas en el cuerpo de Alfonso, el anillo encontrado en su cuarto, “algunas huellas profundamente impresas en la tierra”, el relato de la esposa, y, por fin, la prueba de que las explicaciones racionales no son satisfactorias. La aparición final estuvo, pues, cuidadosamente preparada y la animación de la estatua sigue una gradación regular: al principio, sólo parecía estar viva, luego un personaje afirma que dobló el dedo, y, por fin, parece haber matado a ese mismo personaje. *Inés de las Sierras* de Nodier se desarrolla según una gradación semejante.

Pero no todos los relatos fantásticos implican semejante gradación. Tomemos por ejemplo *La muerta enamorada* de Gautier. Hasta la primera aparición en sueños de Clarimunda, hay una cierta gradación, si bien imperfecta; pero luego, los acontecimientos que se producen no son ni más ni menos sobrenaturales, hasta el desenlace, que la descomposición del cadáver de Clarimunda. Lo mismo puede decirse de las novelas cortas de Maupassant: en *El horla*, el punto culminante de lo fantástico no es el final, sino más bien la primera aparición. *¿Quién sabe?* ofrece una organización distinta: no hay aquí ninguna preparación previa a la brusca intrusión de lo fantástico (lo que lo precede es más bien un análisis psicológico indirecto del narrador); luego se produce el acontecimiento: los muebles se van solos de la casa. A continuación, el elemento sobrenatural desaparece durante un cierto tiempo; reaparece, pero debilitado, con el descubrimiento de los muebles en la casa de antigüedades, y recupera todos sus derechos en el momento del regreso de los muebles a la casa. Sin embargo, el final en sí, no contiene ningún elemento sobrenatural; el lector lo siente, sin embargo, como un punto culminante. Además, Penzoldt señala en uno de sus análisis una construcción semejante y llega a la siguiente conclusión: “Es posible representar la estructura de esos



cuentos no como la habitual línea ascendente que lleva a un punto culminante único, sino como una recta horizontal que, después de haber ascendido brevemente durante la introducción, queda fija en un nivel justo por debajo del que pertenece al punto culminante habitual” (pág. 129). Pero esta observación invalida, por cierto, la generalidad de la ley precedente. Señalemos al pasar la tendencia, común a todos los críticos formalistas, de representar la estructura de la obra según una figura espacial.

Estos análisis nos llevan a la siguiente conclusión: existe, sin duda alguna, un rasgo del relato fantástico que es obligatorio, pero más general de lo que Penzoldt consideraba originariamente y, además, no se trata de una gradación. Por otra parte, hay que explicar por qué ese rasgo es necesario al género fantástico.

Volvamos una vez más a nuestra definición. A diferencia de muchos otros géneros, lo fantástico contiene numerosas *indicaciones* relativas al papel que habrá de desempeñar el lector (lo cual no significa que todo texto no haga la mismo). Vimos que, en términos generales, esta propiedad depende del proceso de enunciación tal como está presentado dentro del texto. Otro constituyente importante de este proceso es su temporalidad: toda obra contiene una indicación relativa al tiempo de su percepción; el relato fantástico, que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone, a la vez, el acento sobre ese tiempo de la lectura. Ahora bien, la característica fundamental de ese tiempo es la de ser irreversible por convención. Todo texto entraña una indicación implícita: la de leer desde el principio hasta el fin, desde la primera hasta la última línea de cada página. Esto no significa que no existan textos que nos obliguen a modificar este orden, pero esta modificación cobra pleno sentido precisamente con relación a la convención que implica la lectura de izquierda a derecha. Lo fantástico es un género que acusa esta convención con mayor nitidez que los demás.

Una novela corriente (no fantástica), una novela de Balzac, por ejemplo, debe ser leída del comienzo hasta el final; pero si, por capricho, se lee el capítulo quinto antes del cuarto, la pérdida experimentada no es tan grande como si se tratara de un relato fantástico. Si se conoce de antemano el final de determinado relato, todo el juego resulta falseado, pues el lector no puede seguir paso a paso el proceso de identificación; ésta es, precisamente, la primera condición del género. Por otra parte, no se trata necesariamente de una gradación, aun cuando esta figura, que implica la idea de tiempo, es frecuente: tanto en *La muerta enamorada* como en *¿Quién sabe?* hay irreversibilidad del tiempo sin gradación.

Tal el motivo por el cual la primera y la segunda lectura de un cuento fantástico provocan impresiones muy diferentes (mucho más que en otros tipos de relato); en realidad, en la segunda lectura, la identificación ya no es posible, la lectura se convierte inevitablemente en metalectura: el lector va señalando los procedimientos de lo fantástico en lugar de dejarse envolver por sus encantos. Nodier, que lo sabía, ponía en boca del narrador de *Inés de las Sierras* las siguientes palabras, al final de la historia: “No soy capaz de prestarle suficientes atractivos como para hacerla escuchar dos veces” (pág. 715).

Señalemos por fin que el relato fantástico no es el único que hace hincapié en el tiempo de percepción de la obra: la novela policial con enigmas lo acentúa aún más. Puesto que hay una verdad por descubrir, el autor nos pondrá frente a una cadena rigurosa de la cual no es posible desplazar ningún eslabón; por este mismo motivo, y no a causa de una deficiencia de escritura, las novelas policiales no se releen.

Los chistes o expresiones ingeniosas parecen estar sometidos a imposiciones semejantes; la descripción que de ellos no da Freud se aplica a todos los géneros en los que se acentúa la temporalidad: “En segundo lugar, comprendemos esta particularidad del chiste, que consiste en tener efecto en el oyente sólo cuando presenta el encanto de la novedad, cuando lo sorprende. Esta propiedad, responsable de la vida efímera de los chistes y de la constante necesidad de volver a crear otros, depende aparentemente del

hecho de que lo propio de la sorpresa o de la trampa consiste en ser efectivo sólo la primera vez. Cuando un chiste se repite, la atención está orientada por el recuerdo del primer relato” (*El chiste*, pág. 176-177). La sorpresa no es más que un caso particular de la temporalidad irreversible: de este modo, el análisis abstracto de las formas verbales nos permite descubrir parentescos allí donde la primera impresión ni siquiera los hacía sospechar.

## 6. LOS TEMAS DE LO FANTÁSTICO: INTRODUCCIÓN

¿Por qué el aspecto semántico es tan importante? —Las funciones pragmática, sintáctica y semántica de lo fantástico. —Temas fantásticos y temas literarios en general. —Lo fantástico, experiencia de los límites. —Forma, contenido, estructura. —La crítica temática. —Su postulado sensualista. —Su postulado expresivo. —El estudio de los temas fantásticos: apreciación general. —Dificultades provenientes de la naturaleza misma de los textos. —La forma en que habremos de proceder.

Debemos examinar ahora el tercer aspecto de la obra, que denominamos semántico o temático y que analizaremos con más detalle. ¿Por qué se hace hincapié precisamente sobre este aspecto? La respuesta es simple: lo fantástico se define como una *percepción* particular de acontecimientos extraños; hemos descrito ampliamente esta percepción. Tenemos ahora que examinar de cerca la otra parte de la fórmula, es decir, los acontecimientos extraños en sí. Ahora bien, al calificar un acontecimiento como extraño, designamos un hecho de índole sintáctica. La distinción entre sintaxis y semántica, tal como aquí aparece, podría explicarse de la siguiente manera: un acontecimiento será considerado como elemento sintáctico en la medida en que forme parte de una figura más amplia, en la medida en que mantenga relaciones de contigüidad con otros elementos más o menos cercanos. En cambio, el mismo acontecimiento formará un elemento semántico a partir del momento en que lo comparamos con otros elementos, semejantes u opuestos, sin que éstos mantengan con el primero una relación inmediata. Lo semántico nace de la paradigmática, así como la sintaxis se construye sobre la sintagmática. Al hablar de un acontecimiento *extraño*, no tenemos en cuenta sus relaciones con los acontecimientos contiguos, sino las que lo unen con otros acontecimientos, alejados en la cadena, pero semejantes u opuestos.

Al fin de cuentas, la historia fantástica puede caracterizarse o no por determinada composición, por determinado “estilo”; pero sin “acontecimientos extraños” lo fantástico no puede ni siquiera darse. Lo fantástico no consiste, por cierto en esos acontecimientos, pero éstos son para él una condición necesaria. De allí la atención que les concedemos.

El problema podría ser encarado de otra manera, partiendo de las *funciones* que lo fantástico desempeña en la obra. Conviene preguntarse qué aportan a una obra sus elementos fantásticos. Una vez ubicados en este punto de vista funcional, es posible llegar a tres respuestas. En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector —miedo, horror o simplemente curiosidad—, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga. Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente.

La existencia de tres funciones, y de no más de tres (en este nivel de generalidad) no es causal. La teoría general de los signos —y, como sabemos, la

literatura depende de ella— nos dice que un signo tiene tres funciones posibles. La función pragmática responde a la relación que los signos mantienen con quienes los utilizan; la función sintáctica comprende las relaciones de los signos entre sí, y la función semántica apunta la relación de los signos con lo designado por ellos, con sus referencias.

No nos ocuparemos aquí de la primera función de lo fantástico, ya que depende de una psicología de la lectura bastante ajena al análisis propiamente literario que intentamos. En cuanto a la segunda, ya señalamos ciertas afinidades entre fantástico y composición, asunto que volveremos a tratar al término de este estudio. La tercera función, en cambio, será lo que ocupará nuestra atención. Nos dedicaremos, de ahora en adelante, al estudio de un universo semántico particular.

Puede darse de inmediato una respuesta simple, pero que no toca el fondo de la cuestión. Es razonable suponer que lo fantástico se refiere a algo que no es cualitativamente diferente de aquello a lo cual se refiere la literatura en general, pero que lo hace con una intensidad diferente que alcanza su punto culminante en lo fantástico. En otras palabras, y volviendo así a una expresión ya utilizada a propósito de Edgar Poe, lo fantástico representa una experiencia de los límites. No nos engañemos: esta expresión todavía no explica nada. Hablar de los “límites” —que pueden pertenecer a mil clases diferentes— de un continuum del cual ignoramos todo, equivale, de todos modos, a permanecer en el terreno de las imprecisiones. Sin embargo, esta hipótesis nos ofrece dos indicaciones útiles: en primer lugar, todo estudio de los temas de lo fantástico se encuentra en relación de contigüidad con el estudio de los temas literarios en general; luego, lo superlativo, el exceso, habrán de ser la norma de lo fantástico. Trataremos de tenerlo en cuenta en todo momento.

Una tipología de los temas de lo fantástico sería, pues, homologa a la tipología de los temas literarios en general. En lugar de alegrarnos, sólo podemos lamentar este hecho. Llegamos así al problema más complejo y menos claro de toda la teoría literaria: *¿cómo hablar de aquello de lo cual habla la literatura?*

Esquematisando el problema, podría decirse que existen dos peligros simétricos. El primero consistiría en reducir la literatura a un puro contenido (en otras palabras, a no atender más que a su aspecto semántico); es una actitud que llevaría a ignorar la especificidad literaria, que pondría la literatura en el mismo plano que el discurso filosófico, por ejemplo; se estudiarían los temas, pero no habría nada de literario. El segundo peligro, inverso, equivaldría a reducir la literatura a una pura forma, a negar la pertinencia de los temas para el análisis literario. Con el pretexto de que en literatura sólo cuenta el “significante”, el crítico se resiste a percibir el aspecto semántico (como si la obra no fuera significativa en todos sus múltiples niveles).

Es fácil advertir por qué estas opciones son inadmisibles: en literatura, lo que se dice es tan importante como la manera de decirlo, el “qué” vale tanto como el “cómo”, y a la inversa (suponiendo —opinión que no compartimos— que fuera posible distinguir el uno del otro). Pero no habría que creer que la actitud adecuada sea la mezcla equilibrada de las dos tendencias, una dosis razonable de estudio de formas y de estudio de contenidos. La distinción misma entre forma y contenido debe ser superada (esta frase es ciertamente trivial en el nivel de la teoría, pero conserva toda su actualidad si se examinan los estudios críticos particulares de la actualidad). Una de las razones de ser del concepto de estructura es la siguiente: superar la antigua dicotomía de la forma y del fondo para considerar la obra como totalidad y unidad dinámica.

En la concepción de la obra literaria, tal como la hemos propuesto hasta ahora, los conceptos de forma y contenido no aparecieron en ningún momento. Hemos hablado de varios aspectos de la obra, cada uno de los cuales posee su estructura y es, al mismo tiempo, significativo; ninguno de ellos es pura forma o puro contenido. Se podría alegar que los aspectos verbal y sintáctico son más “formales” que el aspecto semántico, que

es posible describirlos sin mencionar el sentido de una obra en particular; por el contrario, al hablar del aspecto semántico, es imposible dejar de tener en cuenta el sentido de la obra y, por consiguiente, no hacer aparecer un contenido.

Hay que disipar desde ya este malentendido, tanto más cuanto que ello nos permitirá definir con mayor precisión la tarea que nos espera. No hay que confundir el estudio de los temas, tal como aquí lo entendemos, con la interpretación crítica de una obra. Consideramos la obra literaria como una estructura susceptible de recibir un número indefinido de interpretaciones; estas dependen del tiempo y del lugar de su enunciación, de la personalidad del crítico, de la configuración contemporánea de las teorías estéticas, y así sucesivamente. Nuestra tarea, por el contrario, es la descripción de esta estructura hueca impregnada por las interpretaciones de los críticos y de los lectores. Permaneceremos tan alejados de la interpretación de las obras particulares como lo estábamos al tratar el aspecto verbal o sintáctico. Como en el caso anterior, se trata más bien de describir una configuración que de nombrar un sentido.

Es evidente que si aceptamos la contigüidad de los temas fantásticos respecto de los temas literarios en general, nuestra tarea se vuelve sumamente complicada. En el primer caso, disponíamos de una teoría global referente a los aspectos verbal y sintáctico de la obra, en la que podíamos inscribir nuestras observaciones sobre lo fantástico. Aquí, por el contrario, no disponemos de nada; por esta misma razón, debemos llevar a cabo simultáneamente dos tareas: estudiar los temas de lo fantástico y proponer una teoría general del estudio de los temas.

Al afirmar que no existe ninguna teoría general de los temas, parecemos olvidar una tendencia crítica que goza sin embargo del mayor prestigio: la crítica temática. Es necesario aclarar por qué el método elaborado por esta escuela no nos satisface. Tomaré como ejemplo algunos textos del Jean-Pierre Richard, que es, por cierto, su más notable representante. Estos textos han sido elegidos tendenciosamente, y no pretendo en lo más mínimo juzgar una obra crítica de fundamental importancia. Por tal motivo, habré de limitarme a algunos prefacios ya antiguos. Ahora bien, es posible observar una evolución en los textos recientes de Richard; por otra parte, aun en los textos más antiguos, los problemas de método resultan ser mucho más complejos cuando se estudian los análisis concretos (en los cuales no podremos detenernos).

Es necesario decir, en primer lugar, que el empleo del término “temática” es en sí discutible. En efecto, bajo este rubro podríamos esperar encontrar un estudio de todos los temas, cualesquiera que sean. Ahora bien, de hecho, los críticos hacen una selección entre los temas posibles y es precisamente esta selección lo que mejor define su actitud, que podría ser calificada de “sensualista”. En efecto, para esta crítica, sólo los temas referidos a las sensaciones (en sentido estricto) son verdaderamente dignos de atención. En el prefacio al primer libro de Georges Poulet describe esta exigencia crítica temática de Richard, *Littérature et Sensation* (el título ya es significativo), en los siguientes términos: “En algún rincón del fondo de la conciencia, del otro lado de la región donde todo *se ha vuelto* pensamiento, en el punto opuesto a aquel por donde se ha penetrado, hubo y hay todavía luz, objetos y hasta ojos para percibirlos. La crítica no puede contentarse con pensar un pensamiento. Es necesario, además, que a través de éste se remonte de imágenes en imágenes hasta las sensaciones” (pág. 10, el subrayado es nuestro). Hay en este fragmento una oposición muy clara entre lo concreto y lo abstracto; por un lado, encontramos los objetos, la luz, los ojos, la imagen, la sensación; por otro, el pensamiento, los conceptos abstractos. El primer término de la oposición parece doblemente valorizado: en primer lugar, es el primero en el tiempo (cf. el “se ha vuelto”); luego, es el más rico, el más importante, y constituye, por consiguiente, el objeto privilegiado de la crítica.

En el prefacio al libro siguiente. *Poésie et Profondeur*, Richard retoma exactamente la misma idea. Describe su trayecto como un intento “por reencontrar y

describir la intención fundamental, el proyecto que domina su aventura. Este proyecto, traté de captarlo en su nivel más elemental, aquel en el cual se afirma con mayor énfasis: es el nivel de la sensación pura, del sentimiento bruto o de la imagen naciente. (...) Consideraré la idea menos importante que la obsesión, la teoría menos fundamental que el sueño” (págs. 9-10). Gérard Genette calificó con exactitud este punto de partida, refiriéndose al “postulado sensualista, según el cual lo fundamental (y por consiguiente lo auténtico) coincide con la experiencia sensible” (*Figures*; pág. 94).

Ya tuvimos la oportunidad (a propósito de Northrop Frye) de expresar nuestro desacuerdo con relación a este postulado. Y seguiremos también la opinión de Genette cuando afirma que “El postulado o preconcepto del estructuralismo es prácticamente opuesto al del análisis de Bachelard: sostiene que ciertas funciones elementales del pensamiento más arcaico participan ya de una elevada abstracción, que los esquemas y las operaciones del intelecto son tal vez más “profundos”, más originales que las ensoñaciones de la imaginación sensible, que existe una lógica y hasta una matemática del inconsciente” (pág. 100). Se trata, como vemos, de una oposición entre dos corrientes de pensamiento que, de hecho, van más allá del estructuralismo y de la crítica de Bachelard: por un lado, encontramos tanto a Lévi-Strauss como a Freud o Marx, y por el otro, tanto a Bachelard como a la crítica temática, a Jung como a Frye.

Podría decirse, como a propósito de Frye, que los postulados no se discuten, que son resultado de una elección arbitraria; pero será conveniente, una vez más, estudiar sus consecuencias. Pasemos por alto las implicaciones referentes a la “mentalidad primitiva” y no tengamos en cuenta más que las relacionadas con el análisis literario. El no querer asignar ninguna importancia a la abstracción en el mundo que describe, lleva a Richard a subestimar la necesidad de abstracción en el trabajo crítico. Las categorías que utiliza para describir las sensaciones de los poetas estudiados son tan concretas como esas mismas sensaciones. Basta, para convencerse de ello, echar un vistazo a los “índices” (de materias) de sus libros. He aquí algunos ejemplos: “Profundidad diabólica - Gruta - Volcán”, “Sol - Piedra - Ladrillo rosado - Pizarra - Verdor - Mata de hierbas”, “Mariposas y pájaros - Chal llevado por el viento - Tierra cercada por un muro - Polvo - Barro - Sol”, etc. (capítulo sobre Nerval en *Poésie et Profondeur*). O bien, siempre a propósito de Nerval: “Nerval sueña por ejemplo con el ser como con un fuego perdido, sepultado; por tal motivo, busca a la vez el espectáculo de los soles naciendo y el de los ladrillos rosados que brillan en el poniente, el contacto con la cabellera inflamada de las mujeres jóvenes o la salvaje tibieza de su carne *bionda e grassotta*” (pág. 10). Los temas descritos son los del sol, del ladrillo, de la cabellera; el término que los describe es el del fuego perdido.

Habría mucho que decir sobre este lenguaje crítico. No negamos su pertinencia: corresponde a los especialistas de cada autor en particular señalar en qué medida esas observaciones son correctas. Pero este lenguaje parece criticable en el nivel del análisis en sí. Es evidente que términos tan concretos no forman ningún sistema lógico, la crítica temática sería la primera en aceptarlo; pero si la lista de los términos es infinita y desordenada, ¿por qué habría de ser preferible al texto en sí que, después de todo, contiene todas esas sensaciones y las organiza de una determinada manera? En este estadio, la crítica temática no parece ser más que una paráfrasis (paráfrasis sin duda genial, en el caso de Richard): pero la paráfrasis no es un análisis. En Bachelard o en Frye tenemos un sistema, aun cuando no vaya más allá del nivel de lo concreto: el de los cuatro elementos, las cuatro estaciones, etc. Con la crítica temática disponemos de una lista infinita de términos que hay que inventar a partir de cero para cada texto.

Desde este punto de vista, existen dos tipos de crítica: una narrativa y otra lógica. La crítica narrativa sigue una línea horizontal, va de tema en tema y se detiene en un punto más o menos arbitrario; todos estos temas tienen muy poco de abstracto, constituyen una cadena interminable y el crítico, semejante en esto al narrador, elige

casi al azar el comienzo y el final de su relato (así como, por ejemplo, el nacimiento y la muerte de un personaje no son, en última instancia, más que momentos elegidos arbitrariamente para el comienzo y el fin de un relato). Genette cita una frase del *Univers imaginaire de Mallarmé* en la cual se condensa esta actitud: “Por consiguiente, la jarra ya dejó de ser un cielo [un *azur*] y no es aún una lámpara” (página 499). El cielo, la jarra y la lámpara forman una serie homogénea sobre la cual se desliza la crítica, conservando siempre la misma profundidad. La estructura de los libros de crítica temática ilustra bien esta actitud narrativa y horizontal: se trata casi siempre de recopilaciones de ensayos, cada uno de los cuales retrata a un determinado escritor. Pasar a un nivel más general es por así decirlo, imposible: en ellos, la teoría parece no tener acceso.

La actitud lógica, por el contrario, sigue más bien una línea vertical: la jarra y la lámpara pueden constituir un primer nivel de generalidad; pero será necesario elevarse luego a otro nivel más abstracto; la figura dibujada por el trayecto es más la de una pirámide que la de una recta. Por el contrario, la crítica temática no quiere abandonar la horizontal; pero abandona, por tal razón, toda pretensión analítica y, más aún, explicativa.

Es cierto que en los trabajos de crítica temática se encuentran a veces preocupaciones teóricas, en especial en el caso de Georges Poulet. Pero al evitar el peligro del sensualismo, esta crítica contradice otro de los postulados que habíamos enunciado desde el comienzo: el de considerar la obra literaria no como la traducción de un pensamiento preexistente, sino como el lugar donde nace un sentido que no puede existir en ninguna otra parte. Suponer que la literatura no es más que la expresión de ciertos pensamientos o experiencias del autor equivale a condenar de entrada la especificidad literaria, asignar a la literatura un papel secundario, el de ser un medio entre otros. Ahora bien, esta es la única manera en que la crítica temática concibe la aparición de la abstracción en literatura. Veamos algunas afirmaciones características de Richard: “Nos gusta ver en ella [la literatura] una *expresión* de las elecciones, las obsesiones y los problemas que se sitúan en el centro de la existencia personal” (*Littérature et sensation*, pág. 13). “Me pareció que la literatura era uno de los lugares en los que con más simplicidad o aun ingenuidad se *traicionaba* el esfuerzo de la conciencia por aprehender el ser” (*Poésie et Profondeur*, pág. 9; el subrayado es nuestro). Expresión o traición, la literatura no sería más que un medio para traducir ciertos problemas que subsisten fuera de ella e independientemente de ella. Tal posición será difícilmente aceptada por nosotros.

Este rápido análisis nos revela que la crítica temática, por definición anti-universal, no nos proporciona los medios para analizar y explicar las estructuras generales del discurso literario (indicaremos más adelante el nivel en el cual este método nos parece lograr toda su pertinencia). Volvemos así a encontrarnos tan desprovistos de método para el análisis de los temas como lo estábamos anteriormente; sin embargo, advertimos dos escollos que es necesario evitar: la negativa de abandonar el campo de lo concreto, de reconocer la existencia de reglas abstractas; la utilización de categorías no literarias para describir temas literarios.

Provistos de este escaso equipaje teórico, examinemos los escritos teóricos que se ocupan de lo fantástico. Descubriremos en ellos una asombrosa unanimidad de método.

Veamos algunos ejemplos de clasificación de temas. Dorothy Scarborough, en uno de los primeros libros consagrados a esta cuestión, *The Supernatural in Modern English Fiction*, propone la siguiente clasificación: los fantasmas modernos; el diablo y sus aliados; la vida sobrenatural. El libro de Penzoldt ofrece una división más detallada (en el capítulo denominado “El motivo principal”) : el fantasma; el aparecido; el

vampiro; el lobizón; brujas y brujería; el ser invisible; el espectro animal. (De hecho, esta división está sostenida por otra, mucho más general, y que examinaremos en el cap. IX.) Vax propone una lista muy semejante: “El lobizón; el vampiro; las partes separadas del cuerpo humano; las perturbaciones de la personalidad; los juegos de lo visible y lo invisible; las alteraciones de la causalidad, del espacio y del tiempo; la regresión”. Curiosamente, en este caso, se pasa de las imágenes a sus causas: el tema del vampiro puede ser, por cierto, consecuencia de las alteraciones de la personalidad; por consiguiente, aunque más atractiva, la lista es menos coherente que las anteriores.

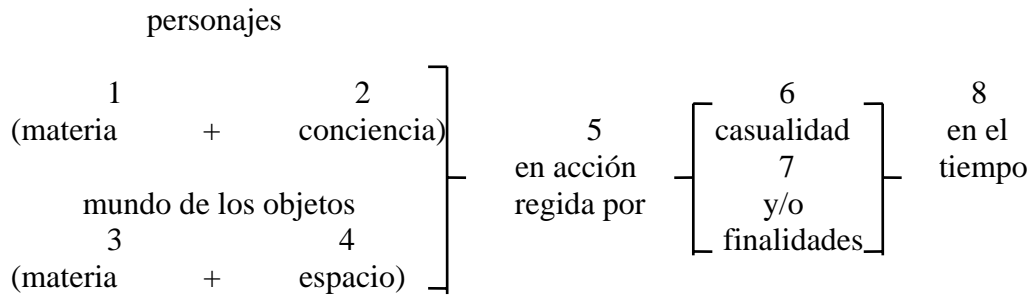
Caillois da una clasificación aún más detallada. Sus clases temáticas son las siguientes: “el pacto con el demonio (ej.: *Fausto*); el alma en pena que exige para su reposo el cumplimiento de determinada acción; el espectro condenado a una carrera desordenada y eterna (ej.: *Melmoth*); la muerte personificada que aparece en medio de los vivos (ej.: *El espectro de la muerte roja*, de Edgar Poe); la “cosa” indefinible e invisible, pero poseedora de un peso, de una presencia (ej.: *El horla*); los vampiros, es decir los muertos que se aseguran una perpetua juventud alimentándose de la sangre de los vivos (numerosos ejemplos); la estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas, que de pronto se animan y adquieren una temible independencia (ej.: *La Venus de Ille*); la maldición de un hechicero que provoca una enfermedad espantosa y sobrenatural (ej.: *La marca de la bestia*, de Kipling); la mujer fantasma, proveniente del más allá, seductora y mortal (ej.: *El diablo enamorado*); la interpenetración de los terrenos del sueño y la realidad; el cuarto, el departamento, el piso, la casa, la calle borrados del espacio; la detención o repetición del tiempo (ej.: *Manuscrito encontrado en Zaragoza*)”. (*Images, images...* págs. 36-39).

Como vemos, la lista es muy abundante. Al mismo tiempo, Caillois insiste mucho en el carácter sistemático, cerrado de los temas de lo fantástico: “Quizás me anticipé demasiado al afirmar que era posible enumerar esos temas que sin embargo dependen bastante estrechamente de una situación dada. Con todo, sigo considerándolos enumerables y deducibles, de manera que en última instancia, sería posible conjeturar los que no figuran en la serie, así como la clasificación cíclica de Mendeleiev permite calcular el peso atómico de los cuerpos simples aún no descubiertos o ignorados por la naturaleza, pero que virtualmente existen” (págs. 57-58).

No podemos dejar de compartir este deseo; pero es inútil buscar en los escritos de Caillois la regla lógica que permita la clasificación; no pienso, por otra parte, que esa ausencia sea casual. Todas las clasificaciones hasta aquí enumeradas infringen la primera regla que nos habíamos impuesto: la de clasificar no imágenes concretas sino categorías abstractas (con la excepción no significativa de Vax). Al nivel en que Caillois los describe, estos “temas” son, por el contrario, ilimitados y no obedecen a leyes rigurosas. La misma objeción podría volver a ser formulada de la siguiente manera: en el origen de las clasificaciones, independientemente de la estructura en la cual habrá de ser integrado, encontramos la idea de un sentido invariable de cada elemento de la obra. Agrupar a todos los vampiros en una misma clase, por ejemplo, implica que el vampiro tiene un significado inmutable, cualquiera sea el contexto en que aparezca. Ahora bien, como partimos de la idea de que la obra forma un todo coherente, una estructura, debemos admitir que el sentido de cada elemento (en este caso, de cada tema) no puede articularse fuera de sus relaciones con los demás. Lo que aquí se nos propone son etiquetas, apariencias, no verdaderos elementos temáticos.

Un artículo reciente de Witold Ostrowski va más allá de estas enumeraciones: trata de formular una teoría. Por otra parte, el estudio se titula, significativamente, *The Fantastic and the Realistic in Literature. Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction*. Según Ostrowski, la experiencia humana puede representarse mediante el siguiente esquema (pág. 57):





Cada uno de los temas de lo fantástico se define como la transgresión de uno o más de los ocho elementos constitutivos de este esquema.

Tenemos aquí un intento de sistematización en un nivel abstracto, y no ya un catálogo en el nivel de las imágenes. Sin embargo, como se advierte de inmediato, es difícil admitir este esquema a causa del carácter *a priori* (y además no literario) de las categorías que supuestamente describen textos literarios.

En una palabra, todos estos análisis de lo fantástico son tan pobres en sugerencias concretas como la crítica temática lo era en lo referente a indicaciones de orden general. Hasta ahora, con excepción de Penzoldt, los críticos se contentaron con hacer listas de elementos sobrenaturales sin poder indicar su organización.

Como si no bastaran todos estos problemas que surgen en el umbral mismo del estudio semántico, hay otros que dependen de la naturaleza misma de la literatura fantástica. Recordemos los datos del problema: en el universo evocado por el texto, se produce un acontecimiento —una acción— que proviene de lo sobrenatural (o de un falso sobrenatural); por su parte, éste provoca una reacción en el lector implícito (y generalmente en el héroe de la historia), que denominamos “vacilación”, y “fantásticos” los textos que la hacen vivir. Cuando se plantea la cuestión de los temas, la reacción “fantástica” se pone entre paréntesis, para no interesarse más por la naturaleza de los acontecimientos que la provocan. En otras palabras, desde este punto de vista, la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso ya no tiene interés, y no ocuparemos indiferentemente de obras pertenecientes a uno u otro género. Es sin embargo posible que el texto haga tanto hincapié sobre lo fantástico (es decir sobre la reacción) que ya no sea posible distinguir lo sobrenatural que lo ha provocado: en lugar de facilitarla, la reacción impide la comprensión de la acción, y la separación de lo fantástico se vuelve entonces muy difícil, si no imposible.

En otras palabras, cuando se trata de la percepción de un objeto, se puede insistir tanto en la percepción como en el objeto. Pero si la insistencia en la percepción es demasiado fuerte, ya no es posible percibir el objeto en sí.

Existen ejemplos muy diferentes de esta imposibilidad de llegar hasta el tema. Empecemos por Hoffmann (cuya obra constituye prácticamente un repertorio de los temas fantásticos): lo que parece importarles no es lo que se sueña sino el hecho de que se sueñe y la alegría que ello provoca. La admiración que en él suscita la existencia del mundo sobrenatural le impide a menudo decirnos de qué está hecho ese mundo. El acento pasa del enunciado a la enunciación. En este sentido, la conclusión del *Jarro de oro* es reveladora. Después de haber relatado las maravillosas aventuras del estudiante Anselmo, el narrador aparece en escena y declara: “Pero entonces me sentí súbitamente desgarrado y transportado de dolor. ¡Oh feliz Anselmo, que arrojaste lejos de ti el peso de la vida común, que te elevaste por tu amor por Serentina y que habitas ahora, colmado de voluptuosidades, una hermosa mansión señorial en la Atlántida! Pero, ¿y yo, desgraciado? pronto, sí, en pocos minutos, seré trasplantado de este hermoso salón

(que no vale una mansión señorial en la Atlántida) a una buhardilla; las miserias y las necesidades de la vida ocuparán todo mi pensamiento, mil desgracias arrojarán un espeso velo de niebla sobre mis ojos y no podré, por cierto volver a ver la flor de lis.

En ese momento, el archivista Lindhorst me tocó suavemente el hombro y me dijo: “Silencio, silencio, venerable señor. ¡No os quejéis así! ¿No acabas acaso de estar en la Atlántida y no poseéis allí por lo menos una granja, en calidad de feudo poético? En general, la felicidad de Anselmo ¿no es esta vida en la poesía, a la cual se revela la santa armonía de todos los seres, como el más profundo misterio de la naturaleza?” (t. II, pág. 201). Este notable pasaje coloca en igualdad de condiciones los acontecimientos sobrenaturales y la posibilidad de describirlos, el tenor de lo sobrenatural y su percepción: la felicidad que descubre Anselmo es idéntica a la del narrador que fue capaz de imaginarlo, que pudo escribir su historia. Y esta alegría frente a la existencia de lo sobrenatural hace que apenas se pueda llegar a conocerlo.

En Maupassant la situación es inversa, pero presenta efectos semejantes. En este caso, lo sobrenatural provoca tal angustia, tal horror, que no logramos distinguir lo que lo constituye. *¿Quién sabe?* es tal vez el mejor ejemplo de este proceso. El acontecimiento sobrenatural, punto de partida del relato, es la animación, extraña y repentina de los muebles de una casa. La conducta de los muebles no sigue lógica alguna y ante este fenómeno, más que preguntarnos “qué significa” nos sentimos impactados por la extrañeza del hecho en sí. Lo que cuenta no es tanto la animación de los muebles como el hecho de que alguien haya podido imaginarla y vivirla. Una vez más, la percepción de lo sobrenatural arroja una sombra espesa sobre lo sobrenatural en sí y nos vuelve muy difícil su acceso.

*Otra vuelta de tuerca* de Henry James ofrece una tercera variante de este fenómeno singular en el que la percepción, en lugar de develar el asunto, sirve más bien de pantalla. Como en los textos anteriores, la atención está tan fuertemente concentrada en el acto de percepción que ignoraremos definitivamente la naturaleza de lo percibido, ¿cuáles son los vicios de los antiguos sirvientes?. En este caso predomina la angustia pero con un carácter mucho más ambiguo que en Maupassant.

Después de estos tanteos hechos al comienzo de un estudio de los temas fantásticos, no disponemos pues, más que de algunas certezas negativas: sabemos lo que no hay que hacer, pero no cómo proceder. Por consiguiente, adoptaremos una posición prudente: nos limitaremos a la aplicación de una técnica elemental, sin presumir del método general.

En primer lugar, agruparemos los temas de manera puramente formal, o más exactamente distribucional: partiremos de un estudio de sus *compatibilidades e incompatibilidades*. Obtendremos así algunos grupos de temas; cada grupo comprenderá los temas que pueden aparecer juntos, los que realmente se encuentran juntos en determinadas obras. Una vez obtenidas estas clases formales, trataremos de *interpretar* la clasificación en sí. Nuestro trabajo tendrá pues dos etapas, que corresponden, en términos generales, a los dos tiempos de la descripción y de la explicación.

Este procedimiento, por inocente que parezca, no lo es enteramente. Implica dos hipótesis que están lejos de haber sido verificadas: la primera es que a las clases formales corresponden clases semánticas; en otras palabras, que temas diferentes tienen obligatoriamente una distribución diferente. La segunda hipótesis consiste en el hecho de que una obra posee un grado tal de coherencia que las leyes de la compatibilidad y la incompatibilidad jamás podrán ser infringidas. Esto está lejos de haber sido comprobado, aunque más no fuera a causa de los numerosos préstamos que caracterizan toda obra literaria. Un cuento folklórico, por ejemplo, menos homogéneo, contendrá a menudo elementos que nunca aparecen juntos en los textos literarios. Por consiguiente, habrá que dejarse llevar por una intuición que por el momento es difícil de explicar.

## 7. LOS TEMAS DEL YO

Un cuento de *Las mil y una noches* —Los elementos sobrenaturales: metamorfosis y pandeterminismo. —Lo sobrenatural “tradicional” y “moderno”. —El espíritu y la materia. —El desdoblamiento de la personalidad. —El objeto se convierte en sujeto. —Transformación del tiempo y el espacio. —La percepción, la mirada, los lentes y el espacio en *La princesa Brambilla*.

Comenzaremos pues por un primer grupo de temas reunidos a partir de un criterio puramente formal: su co-presencia. Recordaremos en primer lugar una historia de *Las mil y una noches*, la del segundo calender.

Empieza como un cuento realista. El héroe, hijo del rey, termina su educación en la casa de su padre y parte para visitar al sultán de las Indias. Durante el viaje, su séquito es atacado por los ladrones, pero el príncipe logra escapar con vida. Se encuentra en una ciudad desconocida sin medios ni posibilidades de hacerse reconocer; siguiendo el consejo de un sastre, empieza a cortar madera en el bosque vecino y a venderla en la ciudad, para asegurar su subsistencia. Como vemos, no hay, hasta este momento, ningún elemento sobrenatural.

Pero un día, se produce el acontecimiento sobrenatural. Al arrancar la raíz de un árbol, el príncipe advierte la presencia de una argolla de hierro y de una trampa; la levanta y baja por la escalera que aparece ante sus ojos. Llega así a un palacio subterráneo, ricamente decorado, donde lo recibe una mujer de extraordinaria belleza, quien le confía que también ella es la hija de un rey, raptada por un genio perverso. El genio la ocultó en ese palacio y pasa con ella una de cada diez noches, pues su mujer legítima es muy celosa; la princesa puede, por otra parte, llamarlo en cualquier momento con solo tocar un talismán. La princesa invita al príncipe a permanecer con ella nueve de cada diez días; le ofrece un baño, una cena exquisita y compartir su lecho durante la noche. Pero al día siguiente comete la imprudencia de convidarlo con vino; una vez ebrio, el príncipe decide provocar al genio y rompe el talismán.

El genio aparece; esta aparición provoca un ruido tal que el príncipe huye despavorido, dejando entre las manos del genio a la princesa desamparada y algunas prendas de su vestuario dispersas por el cuarto. Esta última imprudencia habrá de perderlo: el genio, transformado en anciano, va a la ciudad y descubre al dueño de las prendas; transporta al príncipe hasta el cielo y vuelve a llevarlo a la gruta, con el fin de obtener la confesión de su crimen. Pero ni el príncipe ni la princesa confiesan. Ello no impide que el genio los castigue: corta un brazo de la princesa, tras lo cual esta muere; en cuanto al príncipe, pese a la historia que consigue relatar, y según la cual nunca hay que vengarse de quien nos hace el mal, queda convertido en mono.

Esta situación dará lugar a una nueva serie de aventuras. El mono inteligente es recogido por un barco cuyo capitán está encantado de sus buenos modales. Un día, el barco llega a un reino cuyo gran visir acaba de morir; el sultán quiere conocer la letra de todos los recién llegados, para elegir, según este criterio, el heredero del visir. Como es de suponer, la del mono resulta ser la más hermosa. El sultán lo invita al palacio, y el mono escribe versos en su honor. La hija del sultán viene a ver el milagro, pero como en

su juventud recibió lecciones de magia, adivina de inmediato que se trata de un hombre metamorfoseado. Llama al genio, y ambos se entregan a un duro combate durante el cual se van transformando sucesivamente en una serie de animales. Al final, cada uno de ellos arroja llamas sobre su contrincante; la hija del sultán sale victoriosa, pero muere poco tiempo después: sólo tiene tiempo de devolver al príncipe su forma humana. Entristecido por las desgracias que ha provocado, el príncipe se hace *calender* (derviche), y los azares de su viaje lo llevan hasta la casa en la que, precisamente, está relatando la historia.

Esta aparente variedad temática nos desconcierta: ¿cómo describirla? Sin embargo, si aislamos los elementos sobrenaturales, veríamos que es posible reunirlos en dos grupos. El primero sería el de las *metamorfosis*. Hemos visto al hombre transformarse en mono y el mono en hombre; desde el comienzo, el genio se transforma en anciano. Durante la escena del combate, las metamorfosis se suceden. El genio se transforma en león; la princesa lo corta en dos con un sable, pero la cabeza del león se convierte en escorpión. “De inmediato, la princesa se transformó en serpiente, y combatió duramente contra el escorpión, quien, al no tener ventaja alguna, tomó la forma de un águila y salió volando. Pero la serpiente se transformó a su vez en una águila más poderosa aún y se lanzó tras la otra” (t. I, página 169). Poco tiempo después, aparece un gato blanco y negro, perseguido por un lobo negro. El gato se transforma en gusano y se introduce en una granada que adquiere las dimensiones de una calabaza, que estalla luego en pedazos; el lobo, metamorfoseado entonces en gallo, empieza a tragar las semillas de la granada. Pero queda una que cae al agua y se transforma en pececito. “El gallo se arrojó al canal y se transformó en un lucio que persiguió al pececito” (pág. 170). Por fin, los dos personajes recuperan su forma humana.

El otro grupo de elementos fantásticos se debe a la existencia misma de seres sobrenaturales, tales como el genio y la princesa-maga, y a sus poderes sobre el destino de los hombres. Ambos pueden metamorfosear y metamorfosearse, volar o desplazar seres y objetos en el espacio, etc. Estamos aquí frente a una de las constantes de la literatura fantástica: la existencia de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres. Sin embargo, no basta comprobar este hecho: es necesario, además, preguntarse sobre su significado. Puede decirse, por cierto, que estos seres simbolizan un sueño de poder; pero hay algo más. De hecho, en términos generales, los seres sobrenaturales suplen una causalidad deficiente. Digamos que en la vida cotidiana, una parte de los acontecimientos se explican por causas que nos resultan conocidas, y otra, que nos parece debida al azar. En este último caso, no hay, en realidad, ausencia de causalidad, sino la intervención de una causalidad aislada que no está directamente relacionada con las otras series causales que rigen nuestra vida. Sin embargo, si no aceptamos el azar, y postulamos una causalidad generalizada, una relación necesaria de todos los hechos entre sí, deberemos admitir la intervención de fuerzas o seres sobrenaturales (hasta entonces ignorados de nosotros). El hada que asegura el destino feliz de una persona, no es sino la encarnación de una causalidad imaginaria para aquello que también podría llamarse suerte o azar. El genio maligno que interrumpía las escenas de amor en la historia del *calender*, no es sino la mala suerte de los protagonistas. Pero las palabras “suerte” o “azar” están excluidas de esta parte del mundo fantástico. En uno de los cuentos fantásticos de Erckmann-Chatrion leemos lo siguiente: “¿Qué es, después de todo, el azar, sino el efecto de una causa que escapa a nuestra comprensión?” (*El croquis misterioso*, citado según la antología de Castex, pág. 214). Podemos hablar aquí de un determinismo generalizado, de un *pandeterminismo*: todo, hasta el encuentro de las diversas series causales (o “azar”), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando esta no sea sino de orden sobrenatural.

Si se interpreta de esta manera el mundo de los genios y las hadas, es posible observar una curiosa semejanza entre esas imágenes fantásticas, en suma, tradicionales,

y la imaginería mucho más “original” que se encuentra en las obras de escritores como Nerval o Gautier. No hay ruptura entre uno y otro, y los elementos fantásticos de Nerval nos ayudan a comprender los de *Las mil y una noches*. Por lo tanto, no coincidiremos con Hubert Juin, que opone los dos registros: “Los otros señalan los fantasmas, los vampiros, en una palabra, todo lo que proviene de la indigestión y que constituye lo fantástico deleznable. Sólo Gérard de Nerval comprende (...) lo que es el sueño” (prefacio a los cuentos fantásticos de Nerval, pág. 13).

He aquí algunos ejemplos de pan-determinismo en Nerval. Un día, se producen simultáneamente dos acontecimientos: Aurelia acaba de morir, y el narrador, que lo ignora, piensa en un anillo que le había dado; como el anillo era demasiado grande, lo había hecho cortar: “Solo comprendí mi falta al oír el ruido de la sierra. Me pareció ver correr sangre...” (pág. 269). ¿Azar? ¿Coincidencia? No para el narrador de *Aurelia*.

En otra oportunidad, entra en una iglesia. “Me arrodillé en los últimos bancos del coro, y me quité del dedo un anillo cuyo engarce tenía estas tres palabras árabes: ¡Allah! ¡Mohamed! ¡Alí! De inmediato, varios cirios se encendieron en el coro...” (página 296). Lo que para otros no sería más que una coincidencia en el tiempo, es aquí una causa.

En otra oportunidad, se pasea por la calle durante un día de tormenta. “El agua crecía en las calles vecinas; bajé corriendo por la calle Saint-Victor y, con la idea de detener lo que creía ser el diluvio universal, arrojé en el lugar más profundo el anillo que había comprado en Saint-Eustache. En el mismo momento, la tormenta se calmó y un rayo de sol empezó a brillar” (pág. 299). El anillo provoca aquí el cambio atmosférico; se advierte, al mismo tiempo, la prudencia con que se presenta este pan-determinismo: Nerval sólo explícita la coincidencia temporal, no la causalidad.

El último ejemplo proviene de un sueño. “Estábamos en un campo iluminado por la luz de las estrellas; nos detuvimos a contemplar ese espectáculo, y el espíritu puso su mano sobre mi frente, como yo mismo lo había hecho la víspera tratando de magnetizar a mi compañero; de inmediato, una de las estrellas que veía en el cielo comenzó a aumentar de tamaño...” (pág. 309).

Nerval es totalmente consciente del significado de estos relatos. Con respecto a uno de ellos señala: “Se me objetará sin duda que el azar pudo haber querido que en ese momento una mujer enferma gritara en las proximidades de mi casa. Pero, según mi parecer, los acontecimientos terrestres estaban ligados a los del mundo invisible” (pág. 281). Y más adelante: “La hora de nuestro nacimiento, el punto de la tierra en donde aparecemos, el primer gesto, el nombre del cuarto, todas esas consagraciones, esos ritos que nos imponen, todo eso establece una serie feliz o fatal de la cual depende todo el porvenir. (...) Con razón se dijo que nada en el universo es indiferente ni impotente; un átomo puede disolverlo todo, un átomo puede salvarlo todo” (pág. 304). O bien, en una fórmula lacónica: “Todo se corresponde”.

Indiquemos aquí, para volver a examinarlo más adelante con mayor detalle, la semejanza entre esta convicción, que en el caso de Nerval deriva de la locura, con la que es posible lograr en una experiencia con drogas. Me refiero aquí al libro de Alan Watts, *The Joyous Cosmology*: “Pues en este mundo no hay nada erróneo ni siquiera estúpido. Sentir el error, es simplemente no ver el esquema en el cual se inscribe tal o cual acontecimiento, no saber a qué nivel jerárquico pertenece este acontecimiento” (pág. 58). Aquí también, “todo se corresponde”.

El pan-determinismo tiene como consecuencia natural lo que podría llamarse la “pan-significación”: puesto que en todos los niveles existen relaciones entre todos los elementos del mundo, este mundo se vuelve altamente significativo. Ya lo vimos con Nerval: la hora en que se nace, el nombre del cuarto, todo cambió de sentido. Más aún: más allá, del sentido primero, evidente, siempre es posible descubrir un sentido más profundo (una sobre interpretación). Tal por ejemplo uno de los personajes de *Aurelia*

internado en el sanatorio: “Atribuía un sentido místico a las conversaciones de los guardias y a las de mis compañeros” (pág. 302). O bien, Gautier durante una experiencia de hachich: “Un velo se rasgó en mi espíritu, y percibí con claridad que los miembros del club no eran sino cabalistas...” (pág. 207). “Las figuras de los cuadros... se agitaban con contorsiones penosas, como mudos que quisiesen advertir algo importante en una ocasión suprema. Parecía como si quisieran señalarse una trampa que yo debía evitar” (*El club de los fumadores de hachich*, pág. 208). En este mundo, todo objeto, todo ser quieren decir algo.

Pasemos a un grado de abstracción mayor: ¿cuál es el sentido último del pan-determinismo manejado por la literatura fantástica? No es por cierto necesario estar próximo a la locura, como Nerval, o pasar por la droga, como Gautier, para creer en el pan-determinismo: todos lo hemos conocido, pero sin darle la extensión que tiene aquí: las relaciones que establecemos entre los objetos son puramente mentales y no afectan en absoluto los objetos en sí. Por el contrario, en Nerval o en Gautier, estas relaciones se extienden hasta el mundo físico: al tocar el anillo los cirios se encienden, al arrojar el anillo la inundación se detiene. En otras palabras, en el nivel más abstracto, el pan-determinismo significa que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado.

Teniendo presente esta conclusión, consideremos ahora las metamorfosis que dejamos un poco de lado. En el nivel de generalidad en que nos encontramos, pueden inscribirse dentro de la misma ley de la cual son un caso particular. Decimos con frecuencia que un hombre se hace el mono, que lucha como un león, como un águila, etc.; lo sobrenatural comienza a partir del momento en que se pasa de las palabras a las cosas supuestamente designadas por ellas. Por consiguiente, las metamorfosis constituyen una transgresión de la separación entre materia y espíritu, tal como generalmente se la concibe. Advirtamos también aquí que no hay ruptura entre la imaginería aparentemente convencional de *Las mil y una noches* y aquella, más “personal”, de los escritores del siglo XIX. Gautier establece la relación al describir así su propia transformación en piedra: “En efecto, sentía que mis extremidades se petrificaban, y que el mármol me envolvía hasta las caderas como la Dafne de las Tullerías; la mitad de mi cuerpo era una estatua, tal como esos príncipes encantados de *Las mil y una noches*” (pág. 208). En el mismo cuento, la cabeza del narrador se transforma en una cabeza de elefante; más tarde, se asiste a la metamorfosis del hombre-mandrágora: “Aquello parecía contrariar en sumo grado al hombre-mandrágora, que disminuía de tamaño, se aplastaba, se descoloría y emitía gemidos inarticulados; por fin, perdió toda apariencia humana, y rodó sobre el piso bajo la forma de un salsifí provisto de dos pivotes” (pág. 212).

En *Aurelia* se observan metamorfosis semejantes. Allí, una mujer “rodeó graciosamente con su brazo desnudo el tallo de una malvarrosa, y empezó a crecer bajo un claro rayo de luz; poco a poco, el jardín iba adquiriendo su forma, y los canteros y los árboles se transformaban en los dibujos y festones de sus vestidos” (pág. 268). En otra oportunidad, hay monstruos que luchan para despojarse de sus formas extrañas y convertirse en hombres y mujeres; “otros adoptaban, en sus transformaciones, el aspecto de animales salvajes, de peces y aves” (pág. 272).

Puede decirse que el común denominador de los dos temas, metamorfosis y pan-determinismo, es la ruptura (es decir, al mismo tiempo, la puesta en evidencia) del límite entre materia y espíritu. Podemos así, anticipar una hipótesis relativa al principio generador de todos los temas reunidos en esta primera red: *el paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible*.

En los textos que examinamos, es posible encontrar páginas en las que este principio se deja captar de manera directa. Nerval escribe: “Desde el punto en el que entonces me encontraba, llegué, siguiendo a mi guía, hasta uno de esos altos edificios

cuyos techos reunidos presentaban ese extraño aspecto. Me parecía que mis pies se hundían en las capas sucesivas de las construcciones de diferentes edades” (pág. 264). El paso mental de una a otra edad, se vuelve aquí un paso físico. Las palabras se confunden con las cosas. Lo mismo sucede en Gautier; alguien pronuncia esta frase: “Hoy debemos morir de risa”, que corre el riesgo de convertirse en realidad palpable: “El alegre frenesí llegaba hasta su más alto grado; sólo se oían suspiros convulsivos, cloqueos inarticulados. La risa había perdido su timbre y se volvía gruñido, el espasmo sucedía al placer; el estribillo de *Daucus-Carota* iba a volverse cierto” (pág. 202).

Entre idea y percepción, el paso resulta fácil. El narrador de *Aurelia* oye estas palabras: “Nuestro pasado y nuestro porvenir son solidarios. Vivimos en nuestra raza y nuestra raza vive en nosotros.

Esta *idea* se me volvió de pronto *sensible* y, como si las paredes de la sala se hubiesen abierto sobre perspectivas infinitas, me parecía ver una cadena ininterrumpida de hombres y mujeres en quienes yo estaba y que estaban en mí” (pág. 262; el subrayado es nuestro). La idea se vuelve inmediatamente sensible. He aquí un ejemplo inverso, en el que la sensación se transforma en idea: “Esas escaleras interminables que te cansabas de subir o bajar eran los lazos mismos de tus antiguas ilusiones que estorbaban tu pensamiento...” (pág. 309).

Es curioso observar aquí que semejante ruptura de los límites entre materia y espíritu era considerada, sobre todo en el siglo XIX, como la primera característica de la locura. Los psiquiatras afirmaban por lo general que el hombre “normal” dispone de varios marcos de referencia y relaciona cada hecho sólo con uno de ellos. El psicótico, por el contrario, no sería capaz de distinguir esos diferentes marcos entre sí y confundiría lo percibido y lo imaginario. “Es notorio que en los esquizofrénicos, la aptitud de separar los campos de la realidad y de la imaginación está debilitada. A la inversa del llamado pensamiento normal, que deberá permanecer dentro del mismo campo, o marco de referencia, o universo del discurso el pensamiento de los esquizofrénicos no obedece a las exigencias de una referencia única” (Angyal, in Kasanin, pág. 119).

Ésta misma desaparición de los límites es la base de la experiencia de la droga. Al comienzo de su descripción, Watts escribe lo siguiente: “La mayor de las supersticiones consiste en la separación del cuerpo y el espíritu” (pág. 3). Es curioso comprobar que el mismo rasgo aparece en el bebé; según Piaget, “al comienzo de su evolución, el niño no distingue el mundo psíquico del mundo físico” (*Nacimiento de la inteligencia en el niño*). Esta manera de describir el mundo de la infancia está encerrada dentro de los límites de una visión adulta, en la que, precisamente, se diferencian los dos mundos; lo que se maneja es un simulacro adulto de la infancia. Esto es exactamente lo que sucede en la literatura fantástica: como en el pensamiento mítico, por ejemplo, no se ignora el límite entre materia y espíritu sino que, por el contrario, está presente para proporcionar el pretexto de incesantes transgresiones. Gautier escribía: “Ya no sentía mi cuerpo; los lazos de la materia y del espíritu se habían desatado” (pág. 204).

Esta ley, que encontramos en la base de todas las deformaciones provocadas por lo fantástico dentro de nuestra red de temas, tiene algunas consecuencias inmediatas. De esta manera, es posible generalizar el fenómeno de las metamorfosis y decir que una persona podrá multiplicarse fácilmente. Todos nos sentimos *como* varias personas: en este caso, la impresión habrá de encarnarse en el plano de la realidad *física*. La diosa que se dirige al narrador de *Aurelia* afirma lo siguiente: “Soy la misma que María, la misma que tu madre, la misma también que todas las formas que siempre has amado” (pág. 299). En otra oportunidad, Nerval escribe: “Una idea terrible me sobrecogió: ‘El hombre es doble’, me dije”. “Siento dos hombres en mí, escribió un Padre de la Iglesia. (...) En todo hombre hay un espectador y un actor, el que habla y el que contesta” (pág. 277). Tomada literalmente, la multiplicación de la personalidad es una consecuencia

inmediata del posible paso entre materia y espíritu: uno es varias personas mentalmente, y se convierte en varias personas físicamente.

Otra consecuencia del mismo principio tiene derivaciones aún más amplias: se trata de la desaparición del límite entre sujeto y objeto. El esquema racional nos representa al ser humano como un sujeto que se pone en relación con otras personas o con cosas exteriores a él, y que tienen un status de objeto. La literatura fantástica pone en tela de juicio esta separación abrupta. Se oye una música, pero ya no existe el instrumento de música emisor de sonidos y exterior al oyente, por una parte, y el oyente, por otra. Gautier escribe: “Las notas vibraban con tanta potencia que penetraban en mi pecho como flechas luminosas; poco tiempo después, la melodía interpretada me pareció salir de mí mismo (...); el alma de Weber se había encarnado en mí” (pág. 203). Lo mismo sucede en Nerval: “Acostado sobre un catre, oía que los soldados hablaban acerca de un desconocido, detenido como yo, y cuya voz había resonado en la misma sala. Por un singular efecto de vibración, me parecía que aquella voz resonaba en mi pecho” (pág. 258).

Se mira un objeto, pero ya no hay fronteras entre el objeto, con sus formas y sus colores, y el observador. Veamos otro ejemplo de Gautier: “Por un extraño prodigio, al cabo de algunos minutos de contemplación, me fundía con el objeto fijado, y me convertía yo mismo en ese objeto”.

Para que dos personas se comprendan, ya no es necesario que se hablen: cada una de ellas puede convertirse en la otra, y saber lo que esta otra piensa. El narrador de *Aurelia* tiene este tipo de experiencia al encontrarse con su tío. “Me pidió que me colocara cerca de él, y una suerte de comunicación se estableció entre nosotros; pues no puedo decir que oyese su voz, sino tan solo que, a medida que mi pensamiento se concentraba en un punto, la explicación de este me resultaba inmediatamente clara” (pág. 261). O bien: “Sin haberle preguntado nada a mi guía, comprendí por intuición que esas alturas y al mismo tiempo esas profundidades eran la guarida de los primitivos habitantes de la montaña” (pág. 265). Como el objeto deja de estar separado del sujeto, la comunicación se establece de manera directa, y el mundo entero queda insertado en una red de comunicación generalizada. He aquí cómo Nerval expresa esta convicción:

“Este pensamiento me llevó a otro, según el cual existía una vasta conspiración de todos los seres animados para restablecer el mundo en su armonía primera, y según el cual las comunicaciones se producían por el magnetismo de los astros, y una cadena ininterrumpida unía en torno a la tierra las inteligencias entregadas a esta comunicación general, y los cantos, los bailes, las miradas, gradualmente imantados entre sí, traducían la misma aspiración” (pág. 303).

Advirtamos una vez más la proximidad entre esta constante temática de la literatura fantástica y una de las características fundamentales del mundo del niño (o, con más exactitud, como vimos, con su simulacro adulto). Piaget escribe: “En la base de la evolución mental no existe con seguridad diferenciación alguna entre el yo y el mundo exterior” (*Seis estudios*, pág. 20). Lo mismo sucede en el mundo de la droga. “El organismo y el mundo circundante forman un esquema de acción único e integral, en el cual no hay sujeto ni objeto, agente ni paciente” (Watts, pág. 62). O bien: “Empiezo a sentir que el mundo está, al mismo tiempo, dentro y fuera de mi cabeza (...). No miro el mundo, no me pongo frente a él; lo conozco por un proceso continuo que lo transforma en mí mismo” (pág. 29). Lo mismo sucede con los psicóticos. Goldstein escribe: “[Él psicótico] no considera el objeto como parte de un mundo exterior ordenado, separado de él, tal como lo hace la persona normal” (in Kasanin, pág. 23). “Las fronteras normales entre el yo y el mundo desaparecen; en su lugar, se encuentra una suerte de fusión cósmica...” (pág. 40). Más adelante trataremos de interpretar estas semejanzas.

El mundo físico y el mundo espiritual se interpenetran; sus categorías fundamentales se encuentran, por lo tanto, modificadas. El tiempo y el espacio del



mundo sobrenatural, tal como están descritos en este grupo de textos fantásticos, no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana. El tiempo parece aquí suspendido, se prolonga mucho más allá de lo que se cree posible. Así, para el narrador de *Aurelia*: “Aquello fue la señal de una revolución completa entre los espíritus que no quisieron reconocer los nuevos amos del mundo. No sé cuántos miles de años duraron esos combates que ensangrentaron el globo” (pág. 272). El tiempo es también uno de los temas principales de *El club de los fumadores de hachich*. El narrador tiene prisa, pero sus movimientos son increíblemente lentos. “Me levanté con gran dificultad y me dirigí hacia la puerta del salón; llegué a destino luego de un tiempo considerable: una fuerza desconocida me obligaba a retroceder un paso de cada tres. Según mis cálculos, eché diez años en cubrir ese trayecto” (pág. 207). Luego baja una escalera; pero los peldaños parecen interminables. “Llegaré abajo un día después del juicio final”, piensa; y al llegar: “Según mis cálculos, aquello duró mil años” (pág. 208-209). Debe llegar a las once; pero en un momento dado alguien le dice: “Nunca llegarás a las once; hacen ya mil quinientos años que partiste” (pág. 210). El noveno capítulo del relato cuenta la escena del entierro del tiempo, y se llama: “No creáis en los cronómetros”. Alguien anuncia al narrador: “El Tiempo está muerto; de ahora en adelante, ya no habrá ni años, ni meses, ni horas; el Tiempo está muerto y vamos a su entierro (...). ¡Santo Dios! — exclamé, asaltado por una idea repentina—, si ya no hay más tiempo, ¿cuándo podrán ser las once?...” (página 211). Una vez más, la misma metamorfosis se observa en la experiencia de la droga, durante la cual el tiempo parece “suspendido”, y en el psicótico, que vive un eterno presente, sin idea de pasado ni de porvenir.

El espacio también se transforma. He aquí algunos ejemplos, tomados de *El club de los fumadores de hachich*. Veamos la descripción de una escalera: “Sus dos extremos inundados de sombra me parecían hundirse en el cielo y en el infierno, dos abismos; al levantar la cabeza, percibía indistintamente, en una perspectiva prodigiosa, superposiciones de innumerables pisos, rampas capaces de llegar a la cúspide de la torre de Lylacq; al bajarla, presentía abismos de escalones, torbellinos de espirales, deslumbramientos de circunvoluciones” (pág. 208). Descripción de un patio interior: “El patio había adquirido las proporciones del Campo de Marte, y en pocas horas se había rodeado de edificios gigantescos que recortaban sobre el horizonte festones de agujas, de cúpulas, de torres, de bastiales, de pirámides, dignos de Roma y Babilonia” (pág. 209).

No intentamos aquí describir exhaustivamente una obra en particular, y ni siquiera un tema; en Nerval, por ejemplo, el espacio exigiría por sí solo, un estudio muy extenso. Lo que nos importa es señalar las principales características del mundo en el cual surgen los acontecimientos sobrenaturales.

Resumiendo: el principio que hemos descubierto puede designarse como el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu. Este principio engendra diversos temas fundamentales: una causalidad particular, el pan-determinismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y, por fin, la transformación del tiempo y el espacio. Esta lista no es exhaustiva, pero puede decirse que reúne los elementos esenciales de la primera red de temas fantásticos. Por razones que se expondrán más adelante, dimos a esos temas el nombre de temas del *yo*. A lo largo de este análisis, se señaló, por una parte, una correspondencia entre los temas fantásticos aquí agrupados, y por otra, las categorías que es necesario utilizar para describir el mundo del drogado, del psicótico y del niño pequeño. Es así como una observación de Piaget parece aplicarse exactamente a nuestro objeto: “Cuatro procesos fundamentales caracterizan esa revolución intelectual llevada a cabo durante los dos primeros años de la existencia: son las construcciones de las categorías del objeto y del espacio, de la causalidad y del tiempo” (*Seis estudios*, pág. 20).

Estos temas también pueden caracterizarse como referidos esencialmente a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo; estamos, en términos freudianos, en el sistema *percepción-conciencia*. Es una relación relativamente estática, en el sentido de que no implica acciones particulares, sino más bien una posición, una percepción del mundo más que una interacción con él. El término percepción es aquí importante: las obras ligadas a esta red temática ponen de manifiesto su problemática, y en especial, la del sentido fundamental, la vista (“los cinco sentidos no son sino uno solo: la facultad de ver”, decía Louis Lambert): hasta tal punto que sería posible considerar todos estos temas como “temas de la mirada”.

Mirada. Esta palabra nos permitirá abandonar rápidamente expresiones demasiado abstractas, y volver a las historias fantásticas que acabamos de dejar. Será fácil verificar la relación entre los temas enumerados y la mirada en *La princesa Brambilla* de Hoffmann. El tema de esta historia fantástica es la división de la personalidad, el desdoblamiento y, en términos más generales, el juego entre sueño y realidad, espíritu y materia. Significativamente, toda aparición de un elemento sobrenatural va acompañada de la introducción paralela de un elemento perteneciente al campo de la mirada. Se trata, en particular, de los lentes y el espejo que permiten penetrar en el universo maravilloso. Así, el charlatán Celionati arenga a la multitud, después de haber anunciado que la princesa está presente: “¿Podrías reconocer a la ilustre princesa Brambilla cuando pase delante de vosotros? No, no lo podréis, si no empleáis los lentes fabricados por el gran mago hindú Ruffiamonte... (444) y el charlatán abrió una caja de la cual sacó una prodigiosa cantidad de enormes lentes...” (t. III, pág. 19). Sólo los lentes permiten el acceso a lo maravilloso.

Lo mismo sucede con el espejo [en francés, *miroir*], ese objeto cuyo parentesco con “maravilla” por una parte, y mirada (“mirarse”) por otra, fue señalado por Pierre Mabilie. El espejo está presente en todos los momentos en que los personajes del cuento deben dar un paso decisivo hacia lo sobrenatural (relación que aparece en casi todos los textos fantásticos). “De pronto, los dos amantes, el príncipe Cornelio Chiapperi y la princesa Brambilla, despertaron de su profundo letargo y, al verse al borde de la fuente, se miraron rápidamente en sus aguas transparentes. Pero en cuanto se vieron en ese espejo, pudieron, por fin, reconocerse...” (pág. 113). La verdadera riqueza, la verdadera felicidad (y estas se encuentran en el mundo de lo maravilloso) sólo son accesibles a los que logran mirar(se) en el espejo: “Son ricos y felices todos aquellos que, como nosotros, pudieron mirarse y reconocerse, ellos, su vida y todo su ser, en el claro y mágico espejo de la fuente Udar” (págs. 136-137). Solo merced a los lentes, Giglio podía reconocer a la princesa Brambilla, y gracias al espejo ambos pueden empezar una vida maravillosa.

La “razón”, que rechaza lo maravilloso y también reniega del espejo, lo sabe bien. “Muchos filósofos prohibieron formalmente mirarse en el espejo de agua, porque la imagen invertida del mundo y de sí mismo podía provocar vértigos” (pág. 55). Y más adelante: “Muchos espectadores que veían en ese espejo toda la naturaleza y su propia imagen prorrumpían, al levantarse, en gritos de dolor y de cólera. Dijeron que era contrario a la razón, a la dignidad de la especie humana, a la sabiduría adquirida por una tan larga y penosa experiencia, contemplar de esa manera la imagen invertida del mundo y de sí mismo” (pág. 88). La “razón” se declara contra el espejo que no ofrece el mundo sino una imagen del mundo, una materia desmaterializada, en una palabra, una contradicción frente a la ley de no-contradicción.

Por consiguiente, sería más justo decir que en Hoffmann, lo que se encuentra relacionado con el mundo de lo maravilloso no es la mirada en sí, sino esos símbolos de la mirada indirecta, falseada, subvertida, que son los lentes y el espejo. El propio Giglio establece la oposición entre los dos tipos de visión, así como su relación con lo maravilloso. Cuando Celionatti le anuncia que sufre un “dualismo crónico”, Giglio

rechaza esta expresión como “alegórica”, y define así su estado: “Sufro una oftalmía, por haber utilizado lentes en forma demasiado prematura” (pág. 123). Mirar a través de lentes permite descubrir otro mundo y falsea la visión normal; el trastorno es semejante al producido por el espejo: “No sé qué cambió en mis ojos, pues casi siempre veo todo al revés” (pág. 123). La visión pura y simple nos descubre un mundo plano, sin misterios. La visión indirecta es la única vía hacia lo maravilloso. Pero esta superación de la visión, esta transgresión de la mirada, ¿no son acaso su símbolo mismo y algo así como su mayor elogio? Los lentes y el espejo se convierten en la imagen de una mirada que ya no es un simple medio de unir el ojo con un punto del espacio, que ya no es puramente funcional, transparente, transitiva. Estos objetos son, en cierta medida, mirada materializada u opaca, una quintaesencia de la mirada. Por otra parte, la palabra “visionario” contiene la misma ambigüedad fecunda: es aquel que ve y no ve, y es a la vez grado superior y negación de la visión. Por esta razón, al querer exaltar los ojos, Hoffmann necesita identificarlos con espejos: “Sus ojos [los de un hada poderosa] son el espejo en el cual toda locura de amor se refleja, se reconoce y se admira con alegría (pág. 75).

*La princesa Brambilla* no es el único cuento de Hoffmann cuyo tema predominante sea la mirada: su obra está literalmente invadida por microscopios, largavistas, ojos verdaderos o de vidrio etc. Por otra parte, Hoffmann no es el único cuentista que permite establecer la relación de nuestra red de temas con la mirada. Con todo, hay que ser prudente en la búsqueda de este tipo de paralelismo: si las palabras “mirada”, “visión”, “espejo” etc. aparecen en un texto, ello no significa por sí solo que nos encontremos frente a una variante del “tema de la mirada” Ello equivaldría postular un sentido único y definitivo para cada unidad mínima del discurso literario, tarea a la cual nos hemos negado.

En Hoffmann, al menos, hay una coincidencia entre el “tema de la mirada (tal como aparece en nuestro léxico descriptivo) y las imágenes de la mirada”, tales como se descubren en el texto en sí, aspecto en el cual su obra es especialmente reveladora.

Se ve también que es posible calificar esta primera red de temas de diversas maneras, según el punto de vista que adoptemos. Antes de elegir entre algunas de ellas, o incluso antes de precisarlas, deberemos recorrer otra red temática.

## 8. LOS TEMAS DEL TU

Una página de *Louis Lambert*. —El deseo sexual puro e intenso. —El diablo y la libido. —La religión, la castidad y la madre. —El incesto. —La homosexualidad. —El amor de más de dos. —Crueldad, fuente o no de placer. —La muerte: contigüidades y equivalencias con el deseo.—La necrofilia y los vampiros. —Lo sobrenatural y el amor ideal. —El otro y el inconsciente.

La novela de Balzac *Louis Lambert* representa una de las exploraciones más acabadas de lo que llamamos los temas del yo. Louis Lambert, es un ser en el cual se encarnan, como en el narrador de *Aurelia*, todos los principios que se dedujeron de nuestro análisis. Lambert vive en el mundo de las ideas, pero las ideas se han vuelto sensibles; explora lo invisible como otros exploran una isla desconocida.

De pronto se produce un acontecimiento que no había aparecido nunca en los textos que dependen de la red temática anterior: Louis Lambert decide casarse. Se ha enamorado no de un sueño, sino de una mujer bien real; el mundo de los placeres físicos empieza a abrirse lentamente a sus sentidos que hasta entonces sólo percibían lo invisible. El propio Lambert apenas se atreve a creerlo: “¡Qué! Nuestros sentimientos tan puros, tan profundos, tomarán las formas deliciosas de mil caricias que he soñado. Tu pequeño pie se descalzará para mí, serás toda mía!” escribe a su novia (pág. 436). Y el narrador resume así esta sorprendente metamorfosis: “Las cartas que el azar ha conservado señala por otra parte bastante bien la transición del idealismo puro en el que vivía, al sensualismo más agudo” (pág. 441). El conocimiento de la carne se agregará al del espíritu.

De pronto sobreviene la desgracia. La víspera de su boda, Louis Lambert enloquece. Se hunde primero en un estado cataléptico, y luego en una melancolía profunda cuya causa directa parece ser la idea de su impotencia. Los médicos lo declaran incurable y Lambert, encerrado en una casa de campo, muere después de algunos años de silencio, de apatía y de fugitivos instantes de lucidez. ¿Por qué este desarrollo trágico? El narrador, su amigo, intenta diversas explicaciones. “La exaltación a la cual lo hizo llegar la espera del mayor de los placeres físicos, aumentada aún más en él por la castidad del cuerpo y la potencia del alma, bien podía haber determinado esa crisis cuyos resultados no son más conocidos que la causa” (págs. 440-441). Pero más allá de las causas físicas o psíquicas, se sugiere una razón que casi podría calificarse de formal. “Tal vez haya visto en los placeres de su casamiento un obstáculo para la perfección de sus sentidos interiores o para su vuelo a través de los mundos espirituales” (pág. 443). Por consiguiente, se debería elegir entre la satisfacción de los sentidos exteriores o los interiores; pretender la satisfacción de ambos lleva a ese escándalo formal que se llama locura.

Yendo un poco más lejos, diremos que el escándalo formal testimoniado en el libro va acompañado por una transgresión propiamente literaria: dos temas incompatibles se yuxtaponen en el mismo texto. Podremos partir de esta incompatibilidad para fundamentar la diferencia entre dos redes temáticas: la primera, que ya conocemos con el nombre de los temas del yo; la segunda, en la que por ahora

encontramos la sexualidad, será designada como “los temas del *tú*”. Por otra parte, en *El club de los fumadores de hachich*, Gautier señaló la misma incompatibilidad: “Nada material se mezclaba con este éxtasis; ningún deseo terreno alteraba su pureza. Por otra parte, ni siquiera el amor hubiera podido aumentarlo: Romeo, fumador de hachich, se hubiera olvidado de Julieta (...). Debo reconocer que un fumador de hachich no habrá de molestarse ni por la más hermosa muchacha de Verona” (pág. 205).

Existe pues un tema que no encontraremos nunca en las obras en que aparece la red de los temas del *yo*, pero que, por el contrario, se repite con insistencia en otros textos fantásticos. La presencia o ausencia de este tema nos proporciona un criterio formal para distinguir, dentro de la literatura fantástica, dos campos, cada uno de los cuales está constituido por un número considerable de elementos temáticos.

Louis Lambert y *El club de los fumadores de hachich*, obras que presentan primero los temas del *yo*, definen desde el exterior, como en un vaciado, este nuevo tema de la *sexualidad*. Si examinamos ahora algunas obras pertenecientes a la segunda red, podremos observar las ramificaciones que en ellas recibe dicho tema. El deseo sexual puede alcanzar una potencia insospechada: no se trata de una experiencia más sino, de lo que la vida tiene de más esencial. Tal el caso de Romualdo, el sacerdote de *La muerte enamorada*: “Por haber alzado una sola vez la mirada sobre una mujer, por una falta en apariencia tan leve, experimenté durante varios años las más miserables agitaciones: mi vida ha sido definitivamente perturbada” (pág. 94). Y más adelante: “No miréis nunca a una mujer, y caminad siempre con los ojos fijos en la tierra, pues por castos y calmos que seáis, un solo minuto basta para haceros perder la eternidad” (pág. 117).

El deseo sexual ejerce en este caso sobre el héroe un dominio excepcional. *El monje* de Lewis, que conserva actualidad sobre todo a causa de sus conmovedoras descripciones del deseo, nos ofrece en este sentido quizá los mejores ejemplos. El monje Ambrosio es tentado primero por Matilde. “Levantó el brazo e hizo ademán de clavarse el cuchillo. Los ojos del monje siguieron con terror los movimientos de su arma. Sus ropas entreabiertas dejaban ver su pecho semidesnudo. La punta de hierro se apoyaba sobre su seno izquierdo, y, Dios mío, ¡qué seno! Los rayos de la luna que lo iluminaban de lleno permitían que el prior observara su deslumbrante blancura. Sus ojos recorrieron con avidez insaciable la encantadora redondez. Una sensación hasta entonces desconocida llenó su corazón con una mezcla de angustia y voluptuosidad. Un fuego abrasador recorrió sus miembros y mil deseos desenfrenados arrebataron su imaginación. ¡Basta! gritó con voz desesperada. No resisto más” (pág. 76).

Más tarde, el deseo de Ambrosio cambia de objeto pero no de intensidad. La escena en la que el monje observa a Antonia en un espejo mágico mientras ésta se prepara para bañarse es una prueba de ello; una vez más, “sus deseos se habían convertido en frenesí” (pág. 227). Y una vez más, durante una frustrada violación de Antonia: “Su corazón le latía en la boca, mientras que devoraba con los ojos aquellas formas que pronto habrían de ser su presa” (pág. 249). “Experimentó un placer vivo y rápido que lo inflamó hasta el frenesí” (pág. 250), etc. Se trata, en efecto, de una experiencia que, por su intensidad, resulta imposible de comparar con cualquier otra.

Por consiguiente, no debe sorprendernos encontrar la relación con lo sobrenatural: ya sabemos que éste aparece siempre en una experiencia de los límites, en estados “superlativos”. El deseo, como tentación sensual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, y en especial en la del diablo. Puede decirse, para simplificar, que el diablo no es más que otra palabra para designar la *libido*. La seductora Matilde de *El monje* es, como se nos informará más adelante, “un espíritu secundario pero maligno”, servidor fiel de Lucifer. Y ya en *El diablo enamorado* existe un ejemplo no ambiguo de la identidad del diablo y la mujer o, dicho

con mayor exactitud, del deseo sexual. En *Cazotte*, el diablo no trata de apoderarse del alma inmortal de Alvaro: tal como lo haría una mujer, se contenta con poseerlo en la tierra. La ambigüedad que rodea el desciframiento del lector se debe en gran parte al hecho de que la conducta de Biondetta no difiere para nada de la de una mujer enamorada. Veamos esta frase: “Según un rumor generalizado, autorizado por muchas cartas, un duende raptó a un capitán al servicio del rey de Nápoles y lo llevó a Venecia” (pág. 223). ¿No parece acaso la comprobación de un hecho mundano, en la que la palabra “duende”, lejos de designar a un ser sobrenatural, parece aplicarse también a una mujer? Y en su epílogo, *Cazotte* lo confirma: “A su víctima le sucede lo que podía sucederle a un hombre galante, seducido por las más honestas apariencias” (pág. 287). No existe diferencia entre una simple aventura galante y la de Alvaro con el diablo; el diablo es la mujer en tanto objeto de deseo. No es otra la situación planteada en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Cuando Zibedeia trata de seducir a Alfonso, este cree ver crecer dos cuernos sobre la frente de su hermosa prima. Thibaud de la Jacquiére cree poseer a Orlandina y ser “el más feliz de los hombres” (pág. 172); pero en la cúspide del placer, Orlandina se transforma en Belzebuth. En otra de las historias engarzadas en el relato, aparece el símbolo transparente de los bombones del diablo, bombones que suscitan el deseo sexual y que el diablo provee de buen grado al héroe. “Zorrilla encontró mi bombonera y tomó dos pastillas ofreciendo otras a su hermana. En seguida, lo que yo había creído ver adquirió realidad. Las dos hermanas se sintieron dominadas por un impulso interior y se entregaron a él sin saber lo que era. (...) La madre entró. (...) Sus miradas, al evitar las mías, cayeron sobre la bombonera fatal. Tomó algunas pastillas y me dejó. Pero fue para regresar en seguida, a acariciarme aún más, llamarme hijo mío y estrecharme en sus brazos. Al poco rato me dejó de nuevo, no sin pena y sin hacer un gran esfuerzo. La turbación de mis sentidos llegaba hasta el arrebató; sentía circular fuego por mis venas, apenas si podía ver los objetos a mi alrededor, y una nube cubría mi vista.

Me dirigí hacia la terraza, pero al ver la puerta de las jóvenes entreabierta no supe resistir a la tentación de entrar. El desorden de sus sentidos era aún mayor que el mío y casi me espantó. Quise arrancarme de sus brazos, pero inútil, no me sentía con fuerzas. Al poco rato entró la viuda, pero sus reproches expiaron en su boca y muy pronto ya no tuvo derecho alguno a hacérmelos” (págs. 239-240). Pero una vez acabados los bombones, el arrebató de los sentidos no se interrumpe: el don del diablo es, en efecto, el despertar el deseo, que ya nada puede detener.

El severo abad Serapión de *La muerta enamorada* va aún más lejos en esta ordenación temática: la cortesana Clarimunda, cuyo oficio es el placer, no es para él sino “Belzebuth en persona” (pág. 102). Al mismo tiempo, la persona del abad ejemplifica la otra forma de la oposición: es decir, Dios y, más aún, sus representantes sobre la tierra, los servidores de la religión. Esta es, por otra parte, la definición que Romualdo da de su nuevo estado: “¡Ser sacerdote! es decir casto, no amar, no distinguir el sexo ni la edad...” (pág. 87). Clarimunda sabe cuál es su adversario directo: “¡Ah! ¡qué celosa estoy de Dios, que amaste y amas aún más que a mí!” (pág. 105).

El monje ideal, tal como aparece en *Ambrosio*, al comienzo de la novela de Lewis, es la encarnación de la asexualidad. “Por otra parte [dice otro personaje], observa tan estrictamente su voto de castidad que es absolutamente incapaz de advertir la diferencia que existe entre un hombre y una mujer” (pág. 29).

Alvaro, el héroe de *El diablo enamorado*, es consciente de la misma oposición; cuando cree haber pecado por haberse puesto en comunicación con el diablo, decide renunciar a las mujeres y hacerse monje: “Adoptemos el estado clerical. Sexo encantador, es necesario que renuncie a vos...” (págs. 276-277). Afirmar la sensualidad es negar la religión; tal el motivo por el cual Vathek, el califa que sólo se ocupa de sus placeres, se complace en el sacrilegio y la blasfemia.

La misma oposición aparece en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. El objeto que impide que las dos hermanas se entreguen a Alfonso es el medallón que este lleva: “Es una joya que mi madre me regaló y que he prometido llevar siempre conmigo pues contiene un fragmento de la verdadera cruz” (pág. 39); y el día en que lo recibe en su lecho, Zibedeá corta previamente la cinta del medallón. La cruz es incompatible con el deseo sexual. La descripción del medallón proporciona otro elemento que pertenece a la misma oposición: la madre opuesta a la mujer. Para que las primas de Alfonso se quiten el cinturón de castidad, es necesario alejar al medallón, regalo de la madre. Y en *La muerta enamorada* encontramos esta curiosa frase: “Los recuerdos de mi vida de sacerdote eran muy lejanos como los hechos que había protagonizado en el seno de mi madre” (pág. 108). Hay una suerte de equivalencia entre la vida en el cuerpo de la madre y el estado clerical, es decir, el rechazo de la mujer como objeto de deseo.

Esta equivalencia ocupa un lugar fundamental en *El diablo enamorado*. La fuerza que impide que Alvaro se entregue por completo a la mujer-diablo Biondetta, es precisamente la imagen de su madre, que aparecerá en todos los momentos decisivos de la intriga. He aquí un sueño de Alvaro en que la oposición se manifiesta sin disfraz alguno: “Creí ver a mi madre en sueños (...). En el momento en que atravesábamos un estrecho desfiladero por el que avanzaba con paso seguro, una mano me empujó de pronto hacia un precipicio. La reconocí de inmediato: era la de Biondetta. Caí; pero otra mano me rescató, y me encontré entre los brazos de mi madre” (págs. 190-191). El diablo empuja a Alvaro al precipicio de la sensualidad; su madre lo sostiene. Pero Alvaro cede cada vez más a los encantos de Biondetta y su caída está próxima. Un día, mientras paseaba por las calles de Venecia, la lluvia lo sorprende y se refugia en una iglesia; al acercarse a una de las estatuas, cree reconocer en ella a su madre. Comprende entonces que su amor naciente por Biondetta se la había hecho olvidar; decide entonces abandonar a la joven y volver hacia madre: “Cobijémonos una vez más bajo este querido amparo” (pág. 218).

El diablo-deseo se apoderará de Alvaro antes de que este haya encontrado protección junto a su madre. La derrota de Alvaro será completa, pero no por ello definitiva. Como si se tratara de una simple relación galante, el doctor Quebracuernos le indica la vía de la salvación: “Establezca lazos legítimos con una mujer; que vuestra respetable madre presida vuestra elección...” (pág. 286). Para no ser diabólica, la relación con una mujer debe ser vigilada y censurada maternalmente.

Más allá de este amor intenso pero “normal” por una mujer, la literatura fantástica ejemplifica diversas transformaciones del deseo. La mayor parte no pertenecen verdaderamente a lo sobrenatural, sino más bien a lo “extraño” social. El incesto constituye en este caso una de las variedades más frecuentes. Ya en Perroult (*Piel de asno*) aparece el padre criminal, enamorado, de su hija; *Las mil y una noches* relatan casos de amor entre hermanos (*Historia del primer calender*), entre madre e hijo (*Historia de Camaralzaman*). En *El monje*, Ambrosio se enamora de su propia hermana, Antonia, la viola y la mata, después de haber asesinado a su madre. En el episodio de Barkiarokh, en *Vathek*, poco falta para que el amor del héroe por su hija se concrete.

La homosexualidad es otra variedad de amor, que la literatura fantástica retoma con frecuencia. *Vathek* puede servirnos una vez más de ejemplo: no sólo en la descripción de los jóvenes asesinados por el califa o en la de Gulchenrouz, sino también y sobre todo en el episodio de Alasi y Firouz, en el que la relación homosexual será tardíamente atenuada: El príncipe Firouz era en realidad la princesa Firouzkah. Hay que advertir que la literatura de esta época juega a menudo (como lo señala André Parreaux en su libro dedicado a Beckford) con una ambigüedad relativa al sexo de la persona amada: tal el caso de Biondetto-Biondetta en *El diablo enamorado*, Firouz-Firouzkah en *Vathek*, Rosario-Matilde en *El monje*.

Una tercera variedad del deseo podría caracterizarse como “el amor de más de dos”, en la que el amor de a tres es la forma más corriente. Este tipo de amor no tiene nada de sorprendente en los cuentos orientales: así, el tercer calender (en *Las mil y una noches*) vive tranquilo con sus cuarenta mujeres. En una escena del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* citada más arriba, vimos a Hervás en la cama con tres mujeres, la madre y sus dos hijas. De hecho, el *Manuscrito* ofrece algunos ejemplos complejos que combinan las variedades enumeradas hasta aquí. Tal por ejemplo la relación de Alfonso con Zibedeá y Emina, que es al principio homosexual, pues las dos muchachas viven juntas antes de conocer a Alfonso. En el relato que hace de su juventud, Emina habla sin cesar de lo que llama “nuestras inclinaciones”, de la “desgracia de vivir la una sin la otra”, del “deseo de casarse con el mismo hombre” para no tener que separarse. Este amor es también de carácter incestuoso puesto que Zibedeá y Emina son hermanas (Alfonso es, por otra parte, su primo). En suma, se trata siempre de un amor entre tres personas: ninguna de las dos hermanas se encuentra a solas con Alfonso. Lo mismo sucede con Pacheco, que comparte el lecho de Inesilla y Camila (esta última declara: “Así, pues, un solo lecho nos acogerá a los tres”, pág. 56); ahora bien, Camila es hermana de Inesilla; la situación se complica aún más por el hecho de que Camila es la segunda esposa del padre de Pacheco, es decir, en cierta medida, su madre, e Inesilla, su tía.

El *Manuscrito* nos ofrece otra variedad del deseo, próxima al sadismo. Tal el caso de la princesa de Mont Salerno, que relata cómo se complacía “en someter a toda clase de pruebas la sumisión de mis doncellas. (...) Las castigaba pellizcándolas y clavándoles alfileres en los brazos y en los muslos” (pág. 192), etc.

Llegamos aquí a la crueldad pura, cuyo origen sexual no es siempre evidente. Este origen, por el contrario, puede ser identificado en un pasaje de *Vathek* que describe una alegría sádica: “Carthis daba cenas íntimas para hacerse del agrado de las potencias tenebrosas. Se invitaba a las damas de belleza más afamada. Buscaba sobre todo las más blancas y delicadas. Nada más elegante que aquellas cenas; pero, cuando se generalizaba la alegría, sus eunucos vertían serpientes bajo la mesa, y vaciaban cacharros llenos de escorpiones. Evidentemente todo aquello mordía que daba gusto. Cuando veía que los invitados iban a expirar, se divertía curando algunas de las heridas con una excelente triaca de su invención; ya que aquella buena princesa detestaba la ociosidad” (pág. 95).

Las escenas de crueldad del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* son de índole semejante. Se trata de torturas que provocan el placer de quien las inflige. He aquí un primer ejemplo en el que la crueldad es tan intensa que se la atribuye a fuerzas sobrenaturales. Pacheco es torturado por los dos ahorcados-demonios: “El otro ahorcado, que me había agarrado la pierna derecha, quiso también martirizarme. Comenzó haciéndome cosquillas en la planta del pie que tenía sujeto, pero después el monstruo me arrancó la piel del pie, separó los nervios, les quitó su encarnadura, y el muy canalla se puso a tocar sobre ellos como si fuesen un instrumento musical. Mas como por lo visto no daban un sonido que fuese de su agrado, hundió sus uñas en mi corva, agarró con ellas mis tendones y se puso a retorcerlos como se hace para afinar un arpa. Finalmente, se puso a tocar sobre mi pierna, convertida en salterio. Escuché su risa diabólica” (página 59).

Otra escena de crueldad se desarrolla, esta vez sin duda alguna, entre seres humanos. Se trata del discurso que el falso inquisidor dirige a Alfonso: “Mi querido hijo, no te asustes de lo que voy a decirte. Vamos a hacerte un poco de daño. ¿Ves esas dos tablas? Pondremos tus piernas entre ellas y las ataremos con una cuerda. Después pondremos entre tus piernas las cuñas que aquí ves, y haremos que penetren en ellas a golpes de martillo. Primeramente tus pies se hincharán, saldrá sangre del dedo gordo, y las uñas de los otros dedos caerán todas. Después, la planta de los pies se abrirá, y se



verá salir de ellos una grasa mezclada con carne aplastada. Lo cual te hará mucho daño. ¿Sigues callado? Bien, lo que te he dicho hasta ahora no es más que el principio, aunque bastará para que te desvanezcas. Con estos frascos, llenos de diversas sustancias, te haremos volver en sí. Cuando te hayas recuperado, quitaremos estas cuñas, y pondremos estas otras, que son mucho más gruesas. Al primer golpe de martillo, tus rodillas y tus tobillos estallarán. Al segundo, tus piernas se partirán en dos. Saldrá de ellas el tuétano de los huesos y resbalará hasta ese montón de paja, mezclado con tu sangre. ¿No quieres hablar?... Bien, apretad las clavijas” (pág. 83).

Un análisis estilístico permitirá detectar los medios gracias a los cuales este pasaje logra su efecto. El tono calmo y metódico del inquisidor es por cierto un efecto buscado, así como la precisión de los términos que designan las partes del cuerpo. Advirtamos asimismo que en los dos últimos ejemplos, se trata de una violencia puramente verbal: los relatos no describen un acontecimiento producido en el universo del libro. Aunque uno esté en pasado y el otro en futuro, ambos dependen, en realidad, de un modo no real, sino virtual: son relatos de amenaza. Alfonso no vive esas crueldades, ni siquiera las observa, sino que son descritas y habladas ante él. Lo violento no son los gestos, puesto que de hecho no hay gesto alguno, sino las palabras. La violencia se lleva a cabo no sólo a través del lenguaje (la literatura siempre se refiere al lenguaje), sino también en él. El acto de crueldad consiste en la articulación de ciertas frases, no en una sucesión de actos efectivos.

*El monje* nos hace conocer otra variedad de la crueldad, no referida a quien la practica, y que, por consiguiente, no produce una alegría sádica en el personaje: la naturaleza verbal de la violencia, así como su función, que se lleva a cabo directamente sobre el lector, se vuelven aún más claras. En este caso, los actos no tienen por finalidad caracterizar a un personaje; pero las páginas en las que se los describe refuerzan y matizan la atmósfera de sensualidad que tiñe toda la acción. La muerte de Ambrosio constituye un buen ejemplo; la de la abadesa, cuya violencia está fuertemente acentuada en la traducción de Artaud, es aún más atroz: “Los rebeldes tenían lista su venganza y no estaban dispuestos a dejarla escapar. Dirigieron a la superiora los insultos más inmundos, la arrastraron por tierra y le llenaron el cuerpo y la boca de excrementos; se la arrojaban unos a otros y cada uno de ellos descubría, para agobiarla, alguna nueva atrocidad. Pisotearon sus gritos con sus botas, la desnudaron y arrastraron su cuerpo sobre el empedrado mientras la flagelaban y llenaban sus heridas con salivazos e inmundicias. Después de haberse divertido arrastrándola por los pies y haciendo rebotar sobre las piedras su cráneo ensangrentado, la ponían de pie y la obligaban a correr a fuerza de puntapiés. De pronto, una piedra arrojada por una mano experta le horadó la sien; cayó a tierra, donde alguien le partió el cráneo de un golpe de talón; al cabo de pocos segundos, expiraba. Entonces se encarnizaron. Y, aunque no sintiera ya nada y fuera incapaz de responder, la turba siguió profiriendo los insultos más odiosos. Hicieron rodar su cuerpo durante unos cien metros más, y la multitud no descansó hasta que éste no fue más que una masa de carne sin nombre” (pág. 293; “sin nombre” representa, en efecto, el último grado de la destrucción).

La cadena que partía del deseo y pasaba por la crueldad nos llevó hasta la muerte; el parentesco de estos dos temas es, por lo demás, bastante conocido. Su relación no es siempre la misma pero puede decirse que está siempre presente. En Perrault, por ejemplo, se establece una relación entre el deseo sexual y la muerte. Esto aparece de manera explícita en *Caperucita roja*, donde desvestirse, compartir una cama con un ser del sexo opuesto, equivale a ser comido, perecer. *Barba Azul* repite la misma moraleja: la sangre coagulada, que evoca la sangre menstrual, provocará la pena de muerte.

En *El monje*, ambos temas están en una relación de contigüidad más que de equivalencia: Ambrosio mata a su madre al tratar de poseer a Antonia, y se ve obligado

a matarla después de haberla violado. La escena de la violación está, por otra parte, puesta bajo el signo de la proximidad del deseo y de la muerte: “El cuerpo intacto y blanco de Antonia dormida descansaba entre dos cadáveres en completo estado de putrefacción” (págs. 317-318).

Esta variante de la relación, en la que el cuerpo deseable se encuentra cerca del cadáver, es predominante en Potocki; pero aquí también pasamos de la contigüidad a la sustitución. La mujer deseable se transforma en cadáver: tal el esquema de la acción, repetido sin cesar, del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Alfonso se duerme con las dos hermanas entre sus brazos; al despertar, encuentra en su lugar a dos cadáveres. Lo mismo sucederá con Pacheco, Uzeda, Rebeca y Tribaud de la Jacquière. La aventura de este último es aún más grave: cree hacer el amor con una mujer deseable, que se convierte simultáneamente en diablo y cadáver: “Pero Orlandina ya no estaba en el lecho. En su lugar había un ser horrible de formas repugnantes y desconocidas. (...) Al día siguiente unos campesinos... entraron y encontraron a Thibaud tendido sobre una carroña media podrida” (pág. 157.) Se advierte la diferencia con Perrault: en este último, la muerte castiga directamente a la mujer que se abandona a sus deseos: en Potcki, castiga al hombre transformando en cadáver al objeto de sus deseos.

En Gautier, la relación es distinta. El sacerdote de *La muerta enamorada* experimenta una perturbación sensual al contemplar el cuerpo muerto de Clarimunda; la muerte no se la vuelve odiosa, sino que, por el contrario, parece aumentar sus deseos. “¿Tendré que confesarlo? Aquella perfección de formas, aunque purificada y santificada por la sombra de la muerte, me turbaba más de lo debido” (pág. 98). Más tarde, durante la noche, la contemplación no le basta: “La noche avanzaba y, al sentir próximo el momento de la separación eterna, no pude evitarme esa triste y suprema dulzura de besar los labios muertos de aquella que había tenido todo mi amor” (pág. 99).

Este amor por la muerta, presentado aquí bajo una forma ligeramente velada y que en Gautier corre parejo con el amor por una estatua, por la imagen de un cuadro, etc., recibe el nombre de necrofilia. En la literatura fantástica, la necrofilia toma por lo general la forma de un amor con vampiros o con muertos que volvieron a habitar entre los vivos. Esta relación puede, una vez más, ser presentada como el castigo de un deseo sexual excesivo, pero también puede no recibir una valoración negativa. Tal el caso de la relación entre Romualdo y Clarimunda: el sacerdote descubre que Clarimunda es un vampiro, pero este descubrimiento no altera sus sentimientos. Después de haber pronunciado un monólogo en honor a la sangre, ante un Romualdo que cree dormido. Clarimunda pasa a la acción: “Por fin, se decidió, me pinchó levemente con su aguja y se puso a sorber la sangre que corría. Aunque había bebido apenas unas gotas, temió agotarme y me ciñó cuidadosamente el brazo con una venda luego de haberme frotado la herida con un ungüento que la cicatrizó de inmediato.

Ya no me quedaban dudas: el abad Serapión estaba en lo cierto. Sin embargo, pese a este convencimiento, no podía dejar de amar a Clarimunda y de buen grado le hubiera dado toda mi sangre para sostener su existencia ficticia (...). Yo mismo me hubiese abierto el brazo y le hubiera dicho: ¡Bebe, y que mi amor se infiltre en tu cuerpo junto con mi sangre!” (pág. 113). La relación entre muerte y sangre, amor y vida es aquí evidente.

Cuando diablos y vampiros se encuentran del “lado bueno”, hay que estar preparado a que los sacerdotes y el espíritu religioso sean condenados y reciban los peores nombres, incluso el de diablo. Este vuelco total se produce también en *La muerta enamorada*. Tal el caso del abad Serapión, encarnación de la moral cristiana, para quien es un deber desenterrar el cuerpo de Clarimunda y matarla por segunda vez: “El celo de Serapión tenía algo de duro y salvaje que lo asemejaba más a un demonio que a un apóstol o a un ángel...” (pág. 115). En *El monje*, Ambrosio se asombra de ver a la ingenua Antonia leer la Biblia: “¿Cómo, pensó, lee la Biblia y su inocencia no ha sido

desflorada?” (pág. 215). Por consiguiente, en diversos textos fantásticos aparece una misma estructura diversamente valorizada. O bien en nombre de los principios cristianos, el amor carnal intenso, cuando no excesivo, y todas sus transformaciones, es condenado, o bien puede ser ensalzado. Pero la oposición se establece siempre con los mismos elementos: con el espíritu religioso, la madre, etc. En las obras en las que el amor no es condenado, las fuerzas sobrenaturales intervienen para colaborar en su realización. Ya encontramos un ejemplo de esta índole en *Las mil y una noches*, donde Aladino logra realizar sus deseos precisamente con la ayuda de instrumentos mágicos: el anillo y la lámpara. Sin la intervención de las fuerzas sobrenaturales, el amor de Aladino por la hija del sultán no hubiera sido más que un sueño. Lo mismo sucede en Gautier. Merced a la vida que conserva después de su muerte, Clarimunda permite que Romualdo realice un amor ideal, aun cuando esté condenado por la religión oficial (y hemos visto que el abad Serapión no estaba lejos de parecerse a los demonios). Por tal motivo, lo que finalmente domina el alma de Romualdo no es el arrepentimiento: “La eché de menos muchas veces; y aún la sigo echando de menos” (págs. 116-117). Este tema adquiere pleno desarrollo en el último cuento fantástico de Gautier, *Spirite*. Guy de Malivert, el héroe de este relato, se enamora del espíritu de una joven muerta, y gracias a la comunicación que entre ellos se establece, descubre el amor ideal que buscaba en vano junto a las mujeres terrestres. Esta sublimación del amor nos traslada de la red de temas que aquí nos ocupa a la de los temas del yo.

Resumamos nuestro recorrido. El punto de partida de esta segunda red es el deseo sexual. La literatura fantástica describe en particular sus formas excesivas así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones. La crueldad y la violencia merecen un lugar aparte, aun cuando su relación con el deseo esté fuera de toda duda. De la misma manera, las preocupaciones relativas a la muerte, a la vida después de la muerte, a los cadáveres y al vampirismo están ligadas al tema del amor. Lo sobrenatural no se manifiesta con la misma intensidad en cada uno de estos casos: aparece para dar la medida de los deseos sexuales particularmente poderosos y para introducirnos en la vida después de la muerte. Por el contrario, la crueldad o las perversiones humanas no abandonan, en general, los límites de lo posible, y, por así decirlo, tan solo nos hallamos frente a lo socialmente extraño e improbable.

Vimos que los temas del yo podían interpretarse como realizaciones de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema percepción-conciencia. Nada de ello sucede en este caso: si queremos interpretar los temas del tú en el mismo nivel de generalidad, deberemos decir que se trata más bien de la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente. El deseo y sus diversas variaciones, entre las cuales se incluye la crueldad, son otras tantas figuras en las que están comprendidas las relaciones entre seres humanos; al mismo tiempo, la posesión del hombre por lo que de manera superficial puede llamarse sus “instintos” plantea el problema de la estructura de la personalidad, de su organización interna. Si los temas del yo implicaban esencialmente una posición pasiva, en este caso se observa, por el contrario, una fuerte acción sobre el mundo circundante; el hombre ya no es un observador aislado, sino que participa de una relación dinámica con otros hombres. Por fin, si fue posible asignar a la primera red los “temas de la mirada”, debido a la importancia que en él tienen la vista y la percepción en general, habría que hablar aquí de los “temas del discurso”, ya que el lenguaje es, en efecto, la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo.

## 9. LOS TEMAS DE LO FANTÁSTICO: CONCLUSIÓN

Precisiones sobre el camino recorrido. —Poética y crítica. —Polisemia y opacidad de las imágenes. —Examen de oposiciones paralelas. —Infancia y madurez. —Lenguaje y ausencia de lenguaje. —Las drogas. —Psicosis y neurosis. —Extensa digresión sobre las aplicaciones del psicoanálisis a los estudios literarios. —Freud, Penzoldt. —Vuelta al tema magia y religión. —La mirada y el discurso. —Yo y tú. —Conclusión reservada.

Acabamos de establecer dos redes temáticas que se distinguen por su distribución. Cuando los temas de la primera red aparecen junto con los de la segunda, dicha coincidencia indica precisamente una incompatibilidad, como en *Louis Lambert* o en *El club de los fumadores de hachich*. Nos falta extraer las conclusiones de esta distribución.

El enfoque de los temas que acabamos de esbozar tiene un aspecto bastante limitado. Si, por ejemplo, se comparan las observaciones que hicimos respecto de *Aurelia* con lo que un estudio temático revela del libro, se advertirá que entre ambos existe una diferencia de naturaleza (independiente del juicio de valor que pueda formularse). Por lo general, cuando en un estudio temático se habla del doble o de la mujer, del tiempo o del espacio, se trata de volver a formular, en términos más explícitos, el sentido del texto. Al señalar los temas, se los interpreta; al parafrasear el texto, se nombra el sentido.

Nuestra actitud fue muy distinta. No tratamos de interpretar temas, sino tan solo de constatar su presencia. No tratamos de dar una interpretación del deseo, tal como se manifiesta en *El monje*, o de la muerte, en *La muerta enamorada*, como lo hubiese hecho una crítica temática, sino que nos limitamos a señalar su existencia. El resultado es un conocimiento a la vez más restringido y menos discutible.

Dos objetos diferentes se encuentran aquí implicados por dos actividades distintas: la *estructura* y el *sentido*, la *poética* y la *interpretación*. Toda obra posee una estructura, que consiste en la relación que se establece entre elementos tomados de las diferentes categorías del discurso literario; y esta estructura es al mismo tiempo el lugar del sentido. En poética nos contentamos con establecer la presencia de ciertos elementos en la obra; pero es posible adquirir un elevado grado de certeza, puesto que este conocimiento puede ser verificado por una serie de procedimientos. Por el contrario, el crítico se propone una tarea ambiciosa: nombrar el sentido de la obra; pero el resultado de esta actividad no puede aspirar a ser ni científico ni “objetivo”. Existen, por cierto, interpretaciones más justificadas que otras; pero no es posible considerar a ninguna de ellas como única verdadera. Por consiguiente, poética y crítica no son más que instancias de una oposición más general entre ciencia e interpretación. En la práctica, esta oposición, cuyos dos términos son igualmente dignos de interés, no es nunca pura; el acento puesto sobre uno u otro permite mantenerlos diferenciados.

No es casual si, al estudiar un género, nos colocamos desde el punto de vista de la poética. El género representa precisamente una estructura, una configuración de propiedades literarias, un inventario de posibles. Pero la pertenencia de una obra a un

género no nos enseña nada acerca de su sentido. Sólo nos permite comprobar la existencia de una determinada regla de la que dependen esta y muchas otras obras más.

Agreguemos que cada una de las dos actividades tiene un objeto de predilección: el de la poética es la literatura en general, con todas sus categorías, cuyas diferentes combinaciones ; forman los géneros. El de la interpretación, por el contrario, es la obra particular; lo que interesa al crítico no es lo que la obra tiene en común con el resto de la literatura, sino lo que tiene de específico. Esta diferencia de enfoque produce por cierto una diferencia de método: mientras que para el especialista en poética se trata del conocimiento de un objeto exterior a él, el crítico tiende a identificarse con la obra, a constituirse en su sujeto. Retomando nuestra discusión relativa a la crítica temática, advirtamos que esta encuentra, desde el punto de vista de la interpretación, la justificación que le faltaba frente a los ojos de la, poética. Si bien es cierto que renunciamos a describir la organización de las imágenes que se lleva a cabo en la superficie misma del texto, no por ello esta deja de existir. Es legítimo observar, dentro de un texto, la relación que se establece entre el color del rostro de un fantasma, la forma de la trampa por donde desaparece y el olor especial que deja esta desaparición. Semejante tarea, incompatible con los principios de la poética, encuentra ubicación en el marco de la interpretación.

No hubiera sido necesario evocar esta oposición si lo que aquí se trata no fuera, precisamente, temas. Por lo general, se acepta la existencia de los dos puntos de vista, el de la crítica y el de la poética, cuando se estudian los aspectos verbal o sintáctico de la obra. La organización fónica o rítmica, la elección de las figuras retóricas o de los procedimientos de composición son, desde hace tiempo, objeto de un análisis más o menos riguroso. Pero este estudio no tuvo en cuenta hasta ahora el aspecto semántico o los temas de la literatura. Así como en lingüística, hasta hace muy poco tiempo, se tendía a excluir el sentido, y por lo tanto la semántica, de los límites de la ciencia para concentrarse solo en la fonología y la sintaxis, en los estudios literarios se acepta un enfoque teórico de los elementos “formales” de la obra, tales como el ritmo y la composición, pero se lo rechaza en cuanto se trata de los “contenidos”. Sin embargo, ya vimos hasta qué punto la oposición entre forma y contenido no era pertinente; podemos distinguir, en cambio, entre una estructura constituida por todos los elementos literarios, incluidos los temas, y el sentido que una crítica habrá de dar no sólo a los temas sino también a todos los aspectos de la obra; sabemos, por ejemplo, que los ritmos poéticos (yambos, troqueos, etc.) poseyeron, en determinadas épocas, interpretaciones afectivas: alegre, triste, etc. Observamos, en este trabajo, que un procedimiento estilístico tal como la modalización podía tener un sentido preciso en *Aurelia*: significa, en ese caso, la vacilación propia de lo fantástico.

Tratamos pues de llevar a cabo un estudio de los temas capaz de ubicarlos en el mismo nivel de generalidad que los ritmos poéticos; hemos establecido dos redes temáticas sin pretender dar al mismo tiempo una interpretación de esos temas, tal como aparecen en cada obra particular, con el fin de evitar todo malentendido.

Es necesario señalar otro posible error. Se trata del modo de comprensión de las imágenes literarias, tales como se las ha señalado hasta el presente. Al establecer nuestras redes temáticas, hemos yuxtapuesto términos abstractos —la sexualidad, la muerte— y términos concretos —el diablo, el vampiro—. De esta suerte, no quisimos establecer entre los dos grupos una relación de significación (el diablo significaría el sexo; el vampiro, la necrofilia) sino una compatibilidad, una co-presencia. El sentido de una imagen es, por diversos motivos, siempre más rico y más complejo de lo que este tipo de traducción permitiría suponerlo.

En primer lugar, puede hablarse de una polisemia de la imagen. Tomemos por ejemplo el tema (o la imagen) del doble. Si bien es cierto que aparece en numerosos

textos fantásticos, en cada obra particular el doble tiene un sentido diferente, que depende de las relaciones que este tema mantiene con otros. Estas significaciones pueden incluso llegar a ser opuestas; tal por ejemplo, en Hoffmann y Maupassant. En el primero, la aparición del doble es motivo de alegría: es la victoria del espíritu sobre la materia. En Maupassant, por el contrario, el doble encarna la amenaza: es el signo precursor del peligro y de la muerte. También encontramos sentidos opuestos en *Aurelia* y en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. En Nerval, la aparición del doble significa, entre otras cosas, un comienzo de aislamiento, una ruptura con el mundo; en Potocki, por el contrario, el desdoblamiento, tan frecuente a lo largo del libro, se convierte en el medio para lograr un contacto más estrecho con los demás, una integración más total. Por tal motivo, no habrá que asombrarse al encontrar la imagen del doble en las dos redes temáticas que establecimos: dicha imagen puede pertenecer a diferentes estructuras, y tener también diversos sentidos.

Por otra parte, la idea misma de buscar una traducción directa debe ser desechada, porque cada imagen siempre significa otras, en un juego infinito de relaciones; y además porque se significa a sí misma: no es transparente sino que posee un cierto espesor. En caso contrario, habría que considerar todas las imágenes como alegorías, y vimos que la alegoría implica una indicación explícita de su sentido distinto, lo que la convierte en un caso muy particular. Por tal motivo, no seguiremos a Penzoldt cuando escribe, refiriéndose al genio que sale de la botella (*Las mil y una noches*): “El Genio es, evidentemente, la personificación del deseo, en tanto que el tapón de la botella, pequeño y débil como es, representa los escrúpulos morales del hombre” (pág. 106). De esta suerte, no aceptamos reducir las imágenes a significantes cuyos significados serían conceptos. Esto implicaría, por otra parte, la existencia de un límite definido entre unos y otros, lo cual, como veremos más adelante, es impensable.

Después de haber intentado explicar el procedimiento, se debe tratar de obtener resultados inteligibles. Para ello, se tratará de comprender en qué consiste la oposición de las dos redes temáticas, y cuáles son las categorías que pone en juego. Retomemos en primer lugar las comparaciones ya esbozadas entre esas redes temáticas y otras organizaciones más o menos conocidas, esta comparación nos permitirá tal vez penetrar con mayor profundidad en la naturaleza de la oposición, darle una formulación más precisa. Sin embargo, se producirá, al mismo tiempo, un retroceso en lo referente a la seguridad con que podremos afirmar nuestra tesis. Esto no es una cláusula de estilo: todo lo que se dirá a continuación conserva, para nosotros, un carácter puramente hipotético, y debe ser tomado como tal.

Empecemos por la analogía observada en la primera red, tal como se le aparece al adulto (según la descripción de Piaget); podemos entonces preguntarnos cuál es la razón de esta semejanza. La respuesta se encontrará en esos mismos estudios de psicología genética a los que se hizo referencia: el acontecimiento esencial que provoca el paso de la primera organización mental a la madurez (a través de una serie de estudios intermedios) es el acceso del sujeto al lenguaje. Es él quien hace desaparecer esos rasgos particulares del primer periodo de la vida mental: la falta de distinción entre espíritu y materia, entre sujeto y objeto, las concepciones pre-intelectuales de la causalidad, del espacio y de tiempo. Uno de los méritos de Piaget es haber mostrado que esa transformación se opera precisamente gracias al lenguaje, aun cuando ello no se manifieste de inmediato. Tal por ejemplo, lo referente al tiempo: “Gracias al lenguaje, el niño se vuelve capaz de reconstituir sus acciones pasadas bajo forma de relato y de anticipar las acciones futuras por la representación verbal” (*Seis estudios*, pág. 25); como se recordará, el tiempo no era, durante la primera infancia, la línea que une estos tres puntos, sino más bien un presente eterno (muy diferente, por cierto, del presente que conocemos y que es una categoría verbal), elástico o infinito. Volvemos así a la

segunda comparación: la de esa misma red temática con el mundo de la droga, en el que encontramos una misma concepción inarticulada y dúctil del tiempo. Por otra parte, se trata, una vez más, de un mundo sin lenguaje: la droga se resiste a la verbalización. Y, asimismo, *el otro* no tiene aquí existencia autónoma, el *yo* se identifica con él, sin concebirlo como independiente.

Otro punto de contacto entre estos dos universos, el de la infancia y de la droga, se refiere a la sexualidad. Se recordará que la oposición que nos permitió establecer la existencia de dos redes se refería precisamente a la sexualidad (en *Louis Lambert*). Esta (dicho con mayor exactitud, su forma corriente y elemental) está excluida tanto del mundo de la droga como del de los místicos. El problema parece más complejo cuando se trata de la infancia. El bebé no vive en un mundo sin deseos, sino que ese deseo es en primer lugar “auto erótico”; él descubrimiento que luego se produce es el del deseo orientado hacia un objeto. El estado de superación de las pasiones que se alcanza a través de la droga (superación a la cual también apuntan los místicos), y que podría calificarse de pan-erótica, es, por su parte, una transformación de la sexualidad relacionada con la “sublimación”. En el primer caso, el deseo no tiene objeto exterior; en el segundo, su objeto es el mundo entero; entre ambos se sitúa el deseo “normal”.

Veamos ahora la tercera comparación señalada en el transcurso del estudio de los temas del *yo*: la que se refiere a las psicosis. Una vez más, en este caso, el terreno es incierto; debemos apoyarnos en descripciones (del mundo psicótico) hechas a partir del universo del hombre “normal”. El comportamiento del psicótico es evocado no como un sistema coherente sino como la negación de otro sistema, como una desviación. Al hablar del “mundo del esquizofrénico” o del “mundo del niño, sólo manejamos simulacros de esos estados, tales como son elaborados por el adulto no esquizofrénico. El esquizofrénico rechaza la comunicación y la intersubjetividad. Y ese renunciamento al lenguaje lo lleva a vivir en un presente eterno. En lugar del lenguaje común, instaura un “lenguaje privado” (lo cual es, por cierto, una contradicción en los términos y por consiguiente, también un anti-lenguaje). Ciertas palabras tomadas del léxico común reciben un sentido nuevo que el esquizofrénico mantiene como individual: no se trata simplemente de hacer variar el sentido de las palabras, sino de impedir que estas aseguren una transmisión automática de ese sentido. “El esquizofrénico, escribe Kasanin, no tiene la menor intención de modificar su método de comunicación, altamente individual, y parece complacerse con el hecho de que no se lo entienda” (pág. 129). El lenguaje se convierte entonces en un medio de separarse del mundo, por oposición a su función de mediador.

Los mundos de la infancia, de la droga, de la esquizofrenia, del misticismo forman un paradigma al que pertenecen igualmente los temas del *yo* (lo que no quiere decir que entre ellos no existan diferencias importantes). Las relaciones entre estos términos, tomados de a dos, fueron, por otra parte, a menudo señaladas. Balzac escribía en *Louis Lambert*: “Hay algunos libros de Jacob Boehm, de Swedenborg o de Mme. Guyon, cuya lectura penetrante hace surgir fantasías tan multiformes como pueden serlo los sueños producidos por el opio” (pág. 381). Por otra parte, a menudo se ha comparado el mundo del esquizofrénico con el del niño muy pequeño. Por fin, no es casual que el místico Swedenborg fuera esquizofrénico, ni que el empleo de ciertas drogas poderosas pueda llevar a estados psicóticos. A esta altura sería tentador relacionar nuestra segunda red, los temas del *tú*, con la otra gran categoría de las enfermedades mentales: las neurosis. Aproximación superficial, que podría fundamentarse en el hecho de que el papel decisivo concedido a la sexualidad y a sus variaciones en la segunda red, parece, en efecto, encontrarse en las neurosis: como se viene diciendo desde Freud, las perversiones son la contraparte “negativa” de las neurosis. Somos conscientes de las simplificaciones que, tanto en este caso como en los anteriores, sufrieron los conceptos considerados. Si nos permitimos establecer pasajes

cómodos entre psicosis y esquizofrenia, entre neurosis y perversiones, es porque creemos estar situados en un nivel de generalidad suficientemente elevados; sabemos que nuestras afirmaciones son aproximativas.

La comparación se vuelve mucho más significativa cuando, para fundamentar esta tipología, se recurre a la teoría psicoanalítica. Freud encaró el problema poco después de su segunda formulación de la estructura de la psiquis, en los siguientes términos: “La neurosis es el resultado [*Erfolg*] de un conflicto entre el yo y su ello, en tanto que la psicosis es el resultado análogo de una perturbación semejante de la relación entre el yo y el mundo exterior” (G. W., XIII, pág. 391).

Y, para ejemplificar esta oposición, Freud cita un ejemplo. “Una mujer joven, enamorada de su cuñado y cuya hermana estaba moribunda, se sentía horrorizada de pensar: «Ahora está libre y podremos casarnos». El olvido instantáneo de este pensamiento permitió la puesta en marcha del proceso de represión que la llevó a perturbaciones histéricas. Sin embargo, es interesante ver en semejante caso la forma en que la neurosis tiende a resolver el conflicto. Da cuenta del cambio de la realidad reprimiendo la satisfacción de la pulsión, y, en este caso, el amor por el cuñado. Una reacción psicótica hubiese negado el hecho de que la hermana estaba moribunda” (G. W., XIII, pág. 410).

Nos encontramos aquí muy cerca de nuestra propia división. Hemos visto que los temas del yo se fundamentaban sobre una ruptura del límite entre lo psíquico y lo físico: pensar que alguien no está muerto, desear que ello suceda y, al mismo tiempo, percibir ese mismo hecho en la realidad, son dos fases de un mismo movimiento; la comunicación se establece entre ellas sin ninguna dificultad. En el otro registro, las consecuencias histéricas de la represión del amor por el cuñado se parecen a esos actos “excesivos” ligados al deseo sexual, que encontramos al hacer el inventario de los temas del *tú*. Hay más: ya se habló, a propósito de los temas del yo, del papel esencial de la percepción, de la relación con el mundo exterior; ese mismo elemento aparece ahora en la base de las psicosis. Vimos también que no era posible concebir los temas del *tú* sin tomar en cuenta el inconsciente y las pulsiones cuya represión origina la neurosis. Podemos pues afirmar que, en el plano de la teoría psicoanalítica, la red de los temas del yo corresponde al sistema percepción-conciencia; la de los temas del *tú* al de las pulsiones inconscientes. Hay que advertir aquí que la relación con el otro, en el nivel concerniente a la literatura fantástica, se encuentra de este último lado. Al señalar esta analogía, no queremos decir que las neurosis o psicosis se encuentran en la literatura fantástica, o, a la inversa, que todos los temas de la literatura fantástica puedan hallarse en los manuales de psicopatología.

Pero he aquí un nuevo peligro. Todas estas referencias podrían hacer suponer que nos identificamos con la llamada crítica psicoanalítica. Para ubicar, y diferenciar, con más exactitud nuestra posición, nos detendremos un instante en este enfoque crítico. Dos ejemplos parecen aquí particularmente adecuados: las páginas que el propio Freud consagró a lo extraño y el libro de Penzoldt sobre lo sobrenatural.

En el estudio de Freud sobre lo extraño, no podemos dejar de comprobar el carácter doble de la investigación psicoanalítica. Se diría que el psicoanálisis es a la vez una ciencia de las estructuras y una técnica de interpretación. En el primer caso, describe un mecanismo: por así decirlo, es el de la actividad psíquica; en el segundo, revela el sentido último de las configuraciones así descritas. Responde, a la vez, a la pregunta “cómo” y a la pregunta “qué”.

Veamos un ejemplo de esta segunda actitud, en la que la actividad del analista puede ser definida como un desciframiento.

“Cuando alguien sueña con una localidad o un paisaje y piensa en sueños: Conozco esto, ya estuve aquí, la interpretación está autorizada a reemplazar aquel lugar por los órganos genitales o el cuerpo materno” (E.P.A., pág. 200). La imagen onírica



aquí descrita está tomada en forma aislada, independientemente del mecanismo del que forma parte; pero, por otra parte, se nos da su sentido, cualitativamente distinto de las imágenes en sí; el número de estos sentidos últimos es restringido e inmutable. O bien: “Muchos son los que otorgarían la palma de la inquietante extrañeza [*Unheimliche*] a la idea de ser enterrados vivos en estado de letargo. Sin embargo, según nos lo ha enseñado el psicoanálisis, esta impresionante fantasía no es sino la transformación de otra que, originariamente, no tenía nada de terrible, sino que, por el contrario, estaba acompañada por una cierta voluptuosidad: la fantasía de la vida en el cuerpo materno” (E.P.A., págs. 198-199). Nuevamente, estamos aquí frente a una traducción: tal imagen de la fantasía tiene tal contenido. Existe, sin embargo, otra actitud en la que el psicoanalista tiende, no ya a dar el sentido último de una imagen, sino a relacionar dos imágenes entre sí. Al analizar *El hombre de la arena* de Hoffmann, Freud señala: “Esa muñeca automática [Olimpia] no puede ser más que la materialización de la actitud femenina de Nataniel en su primera infancia” (E.P.A., pág. 183). La ecuación establecida por Freud no sólo relaciona una imagen y un sentido sino dos elementos textuales: la muñeca Olimpia y la interpretación que debe darse de la lengua de las imágenes, como infancia de Nataniel, ambas presentes en la novela de Hoffmann. Por eso mismo, la observación de Freud nos aclara no tanto la interpretación que debe darse de la lengua de las imágenes, como el mecanismo de esa lengua, su funcionamiento interno. En el primer caso, era posible comparar la actividad del psicoanalista con la de un traductor; en el segundo, se aproxima a la del lingüista. La *Interpretación de los sueños* ofrece numerosos ejemplos de estos dos tipos.

Solo nos ocuparemos de una de estas dos direcciones posibles de la investigación. Como dijimos, la actitud del *traductor* es incompatible con nuestra posición respecto de la literatura. No creemos que ésta quiera significar otra cosa más que ella misma, y que, por consiguiente, sea necesaria una traducción. Por el contrario, lo que tratamos de hacer es la descripción del *funcionamiento* del mecanismo literario (aunque no haya un límite infranqueable entre traducción y descripción...). En este sentido, la experiencia del psicoanálisis puede sernos útil (el psicoanálisis no es aquí más que una rama de la semiótica). Nuestra referencia a la estructura de la psiquis deriva de este tipo de préstamo; y el procedimiento teórico de un René Girard puede ser considerado aquí como ejemplar.

Cuando los psicoanalistas se interesaron por las obras literarias, no se contentaron con describirlas en determinado nivel. Empezando por Freud, tuvieron siempre tendencia a considerar la literatura como una vía más para penetrar la psiquis del autor. La literatura se halla entonces reducida al rango de simple síntoma, y el autor se transforma en el verdadero objeto de estudios. Así, después de haber descrito la organización de *El hombre de la arena*, Freud indica sin transición lo que en el autor puede dar cuenta de ello: “E.T.A. Hoffmann era hijo de un matrimonio desdichado. Cuando tenía tres años, su padre se separó de su familia y jamás volvió a ella” (pág. 184), etc. Esta actitud, a menudo criticada, ya no está de moda; sin embargo, es necesario precisar las razones de nuestro rechazo.

No basta, por cierto, decir que nos interesamos por la literatura y solo por ella y que, por consiguiente, no aceptamos ninguna información referente a la vida del autor. La literatura es siempre más que la literatura y es indudable de que existen casos en los que la biografía del escritor está en relación pertinente con su obra. Pero para ser utilizable, sería preciso que esta relación se diera como uno de los rasgos de la obra misma. Hoffmann, que fue un niño desdichado, describe los miedos de la infancia; pero para que esta comprobación tenga un valor explicativo, habría que demostrar que todos los escritores que tuvieron una infancia desdichada proceden de la misma manera, o bien que todas las descripciones de los temores infantiles provienen de escritores cuya infancia fue desdichada. Al no poder establecer la existencia de una u otra relación,

comprobar que Hoffmann fue un niño desdichado equivale a indicar tan solo una coincidencia carente de valor explicativo.

De todo esto, hay que deducir que los estudios literarios sacarán más provecho de los escritos psicoanalíticos referentes a las estructuras del sujeto humano en general, que de los que tratan de literatura. Como a menudo sucede, la aplicación demasiado directa de un método a un campo ajeno al suyo, no hace más que reiterar los presupuestos iniciales.

Al pasar revista a las tipologías temáticas propuestas en diversos ensayos sobre la literatura fantástica, dejamos de lado la de P. Penzoldt, por considerarla cualitativamente diferente de las demás. En efecto, en tanto que la mayoría de los autores clasificaba los temas bajo rubros tales como: vampiro, diablo, brujas, etc., Penzoldt sugiere agruparlos en función de su origen psicológico. Este origen tendría una doble ubicación: el inconsciente colectivo y el inconsciente individual. En el primer caso, los elementos temáticos se pierden en la noche de los tiempos; pertenecen a toda la humanidad; el poeta es simplemente más sensible que los demás, razón por la cual logra exteriorizarlos. En el segundo caso, se trata de experiencias personales y traumáticas: determinado escritor neurotizado proyectará sus síntomas en su obra. Tal el caso, en particular, de uno de los subgéneros señalados por Penzoldt que denomina el “puro cuento de horror”. Para los autores en él incluidos, “el relato fantástico no es más que una apertura de tendencias neuróticas desagradables” (pág. 146). Pero estas tendencias no siempre se manifiestan claramente fuera de la obra. Tal el caso de Arthur Machen, cuyos escritos neuróticos podrían explicarse por la educación puritana que había recibido: “Felizmente, en su vida, Machen no era un puritano. Robert Hiler, que lo conocía bien, nos cuenta que gustaba del buen vino, las buenas compañías, las buenas bromas y que vivía una vida conyugal perfectamente normal” (pág. 156); “se nos lo describe como un amigo y padre exquisito” (pág. 164), etc.

Ya dijimos por qué es imposible admitir una tipología basada en la biografía de los autores. Penzoldt nos ofrece aquí un contra-ejemplo. Después de haber dicho que la educación de Machen explica su obra, se ve obligado a agregar: “Felizmente, el hombre Machen era bastante diferente del escritor Machen. (...) Así, Machen vivía una vida de hombre normal, en tanto que una parte de su obra se convirtió en la expresión de una terrible neurosis” (pág. 164).

Nuestro rechazo tiene, además, otro motivo. Para que una distinción sea válida en literatura, es necesario que se apoye en criterios literarios, y no en la existencia de escuelas psicológicas, a cada una de las cuales quisiera reservarse un campo (en el caso de Penzoldt se trata de un esfuerzo por reconciliar a Freud y a Jung). La distinción entre inconsciente colectivo e individual, sea no válida en psicología, no tiene *a priori* ninguna pertinencia literaria: según los análisis del propio Penzoldt, los elementos del “inconsciente colectivo” se mezclan libremente con los del “inconsciente individual”.

Podemos volver ahora a la oposición de nuestras dos redes temáticas.

Es indudable que ninguno de los dos paradigmas, cuya distribución de los temas fantásticos nos ha abierto el camino, quedó agotado. Es posible, por ejemplo, encontrar una analogía entre ciertas estructuras sociales (o incluso ciertos regímenes políticos) y las dos redes de temas. Además, la oposición que Mauss establece entre magia y religión está muy cerca de la que establecimos entre los temas del *yo* y los temas del *tú*. “En tanto que la religión tiende hacia la metafísica y se absorbe en la creación de imágenes ideales, la magia sale, por mil fisuras, de la vida mística de donde extrae sus fuerzas para servir la vida laica y mezclarse con ella. Tiende a lo concreto de la misma manera que la religión tiende a lo abstracto” (pág. 134). Señalemos una prueba entre otras: el recogimiento místico es averbal, en tanto que la magia no puede privarse del lenguaje. “Es dudoso que hayan existido verdaderos ritos mudos, en tanto que es indudable que un gran número de ritos fueron exclusivamente orales” (pág. 47).

Puede ahora comprenderse mejor esta otra pareja de términos que habíamos introducido al hablar de temas de la *mirada* y de temas del *discurso* (sin olvidar, por cierto, que estos términos deben manejarse con prudencia). Una vez más la literatura fantástica formuló su propia teoría: en Hoffmann, por ejemplo, se advierte una clara conciencia de la oposición: “¿Qué son las palabras?, pregunta. Sólo palabras. Su mirada celestial dice mucho más que todos los lenguajes” (t. I, pág. 352); o bien, en otra oportunidad: “Habéis visto el hermoso espectáculo que podría llamarse el primer espectáculo del mundo, puesto que expresa tantos sentimientos profundos sin ayuda de la palabra” (III, pág. 39). Hoffmann, autor cuyos cuentos explotan los temas del yo, no oculta su preferencia por la mirada, frente al discurso. Es preciso agregar aquí que desde otro punto de vista, las dos redes temáticas pueden considerarse como igualmente ligadas al lenguaje. Los “temas de la mirada” se apoyan en una ruptura de la frontera entre lo psíquico y lo físico; pero esta observación podría volver a ser formulada desde el punto de vista del lenguaje. Como vimos, los temas del yo abarcan la posibilidad de quebrar el límite entre sentido propio y sentido figurado; los temas del *tú* se forman a partir de la relación que en el discurso se establece entre dos interlocutores.

La serie podría continuarse indefinidamente, sin que en ningún caso sea legítimo afirmar que uno de los pares de términos opuestos sea más “auténtico” o más “esencial” que el otro. La psicosis y la neurosis no son la explicación de los temas de la literatura fantástica, como tampoco lo es la oposición entre infancia y edad adulta. No existen dos tipos de unidades de naturaleza diferente, unas significantes, otras significadas, de las cuales estas últimas forman el residuo estable de las primeras. Hemos establecido una cadena de correspondencias y de relaciones que podría presentar los temas fantásticos tanto como un punto de partida (“explicar”) o como un punto de llegada (“explicación”); lo mismo sucede con todas las otras oposiciones.

Quedaría aún por explicar el lugar que ocupa la tipología de los temas fantásticos que acabamos de esbozar, con respecto a una tipología general de los temas literarios. Sin entrar en detalles (habría que mostrar que esta cuestión sólo se justifica en la medida que se dé una acepción bien definida de cada uno de los términos que la componen), podemos retomar aquí la hipótesis planteada al comienzo de esta discusión. Digamos que nuestra división temática separa en dos toda la literatura; pero que se manifiesta de manera particularmente clara en la literatura fantástica, en la que alcanza su grado superlativo. La literatura fantástica es como un terreno estrecho pero privilegiado a partir del cual pueden deducirse hipótesis referentes a la literatura en general. Esto, de más está decirlo, debe ser verificado.

Es prácticamente innecesario explicar los nombres que dimos a estas dos redes temáticas. El *yo* significa el relativo aislamiento del hombre en su relación con el mundo que construye, el acento puesto sobre esta confrontación sin que sea necesario nombrar a un intermediario. El *tú*, en cambio, remite precisamente a ese intermediario, y lo que se encuentra en el punto de partida de la red es la relación terciaria. Esta oposición es asimétrica: el *yo* está presente en el *tú*, pero no a la inversa. Como dice Martín Buber: “No hay *Yo* en sí, sólo existe el *Yo* de la palabra-principio *Yo-Tú* y el *Yo* de la palabra principio *Yo-Aquello*. Cuando el hombre dice *Yo* quiere decir lo uno o lo otro, *Tú* o *Aquello*” (páginas 7-8).

Hay más. El *yo* y el *tú* designan a los dos participantes del acto de discurso: aquel que enuncia y aquel al cual uno se dirige. Si ponemos el acento en esos dos interlocutores es porque creemos en la importancia primordial de la situación de discurso, tanto para la literatura como fuera de ella. Una teoría de los pronombres personales, estudiada desde el punto de vista del proceso de la enunciación, podría explicar muchas propiedades importantes de toda estructura verbal. Se trata de un trabajo aún no realizado.

Al comienzo de este estudio de temas, hemos formulado dos exigencias

principales para las categorías que habrían de ser descubiertas: éstas debían ser, a la vez, abstractas y literarias. Las categorías del *yo* y del *tú* tienen, en efecto, ese doble carácter: poseen un elevado grado de abstracción, y son interiores al lenguaje. Es cierto que las categorías del lenguaje no son forzosamente categorías literarias; pero con esto llegamos a esta paradoja que debe enfrentar toda reflexión sobre la literatura: una fórmula verbal que concierne a la literatura traiciona siempre su naturaleza, por el hecho de que la literatura es en sí misma paradójica: constituida por palabras, significa más que palabras, es verbal y transverbal al mismo tiempo.

## 10. LA LITERATURA Y LO FANTÁSTICO

Cambio de perspectiva: las funciones de la literatura fantástica. —Función social de lo sobrenatural. —Las censuras. —Literatura fantástica y psicoanálisis. —Función literaria de lo sobrenatural. —El relato elemental. —La ruptura del equilibrio. —Sentido general de lo fantástico. —La literatura y la categoría de lo real. —El relato maravilloso en el siglo XX: *La metamorfosis*. — La adaptación. —Ejemplos similares en ciencia-ficción. —Sartre y lo fantástico moderno. —Cuando la excepción se convierte en regla. —Última paradoja sobre la literatura.

Nuestra recorrida a través del género fantástico ha terminado. Dimos, en primer lugar, una definición del género: lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector —de un lector que se identifica con el personaje principal— referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es. Por otra parte, lo fantástico exige un cierto tipo de lectura, sin el cual se corre el peligro de caer en la alegoría o en la poesía. Por fin, pasamos en revista otras propiedades de la obra fantástica que, sin ser obligatorias, aparecen con una frecuencia suficientemente significativa. Esas propiedades pudieron ser distribuidas según los tres aspectos de la obra literaria: verbal, sintáctico y semántico (o temático). Sin estudiar en detalle una obra particular, intentamos más bien elaborar un marco general en el que precisamente podrían incluirse este tipo de estudios concretos; el término “introducción” que aparece en el título de este ensayo no es un rasgo de modestia.

Hasta este momento, nuestra búsqueda se ubicó dentro del género. Hemos querido hacer un estudio “inmanente”, distinguir las categorías de su descripción, basándonos sólo en necesidades internas. Es preciso, ahora, a manera de conclusión, cambiar de perspectiva. Una vez constituido el género, podemos considerarlo desde afuera, desde el punto de vista de la literatura en general o incluso de la vida social. Es posible de este modo volver a plantear nuestra pregunta inicial, pero dándole otra forma: no ya “¿qué es lo fantástico?”. La primera pregunta apuntaba hacia la *estructura* del género; la segunda, hacia las *funciones*.

Por otra parte, este problema de la función se subdivide de inmediato y desemboca en varios problemas particulares. Puede referirse a lo *fantástico*, es decir, a una cierta reacción ante lo sobrenatural; pero también a lo sobrenatural en sí. En este último caso, será necesario distinguir entre una *función literaria* y una *función social* de lo sobrenatural. Empecemos por esta última.

Una observación de Peter Penzoldt nos da el esbozo de una respuesta. “Para muchos autores, lo sobrenatural no era más que un pretexto para describir cosas que jamás se hubieran atrevido a mencionar en términos realistas” (pág. 146). Puede ponerse en duda que los acontecimientos sobrenaturales no sean más que pretextos; pero esta afirmación contiene, por cierto, una parte de verdad: lo fantástico permite franquear ciertos límites inaccesibles en tanto no se recurre a él. Si se retoman los elementos

sobrenaturales tales como fueron anteriormente enumerados, podrá advertirse la legitimidad de esta observación. Sean, por ejemplo, los temas del *tú*: incesto, homosexualidad, amor de más de dos, necrofilia, sensualidad excesiva... Se tiene la impresión de estar leyendo una lista de temas prohibidos por alguna censura: cada uno de estos temas fue, de hecho, a menudo prohibido, y puede serlo aún en nuestros días. Por otra parte, el matiz fantástico no siempre salvó las obras de la severidad de los censores: *El monje*, por ejemplo, fue prohibido en el momento de su reedición.

Junto a la censura institucionalizada, existe otra, más sutil y más general: la que reina en la psiquis misma de los autores. La penalización de ciertos actos por parte de la sociedad provoca una penalización que se practica en el individuo mismo, impidiéndole tratar ciertos temas tabú. Más que un simple pretexto, lo fantástico es un arma de combate contra ambas censuras: los excesos sexuales serán mejor aceptados por todo tipo de censura si se los anota a cuenta del diablo.

Si la red de los temas del *tú* proviene directamente de los tabúes y por consiguiente de la censura, lo mismo sucede con la de los temas del *yo*, aunque de manera menos directa. No es casual que este otro grupo remita a la locura. La sociedad condena con la misma severidad tanto el pensamiento del psicótico como el criminal que transgrede los tabúes: al igual que este último, el loco también está encerrado; su cárcel se llama manicomio. Tampoco es casual que la sociedad reprima el empleo de las drogas y encierre, una vez más, a quienes las utilizan: las drogas suscitan un modo de pensar considerado culpable.

Por lo tanto, es posible esquematizar la condena que amenaza las dos redes de temas y decir que la introducción de elementos sobrenaturales es un recurso para evitar esta condena. Se comprende ahora mejor por qué nuestra tipología de los temas coincidía con la de las enfermedades mentales: la función de lo sobrenatural consiste en sustraer el texto a la acción de la ley y, por ello mismo, trasgredirla.

Hay una diferencia cualitativa entre las posibilidades personales que tenía un autor del siglo XIX, y las de un autor contemporáneo. Se recordará la vía oblicua que debía seguir Gautier para describir la necrofilia de su personaje, todo el juego ambiguo del vampirismo. Volvamos a leer, para señalar la distancia, una página tomada de *El azul del cielo* de Georges Bataille, que trata de la misma perversión. Cuando se le pide una explicación, el narrador responde: “Me sucedió durante una noche que pasé en un departamento donde acababa de morir una mujer de edad. Estaba en su cama, como cualquier otro cadáver, entre los dos cirios, con los brazos estirados a lo largo del cuerpo; sus manos no habían sido unidas. No había nadie en el cuarto durante la noche. En ese momento, me di cuenta. —¿Cómo?— Me desperté hacia las tres de la mañana. Tuve la idea de ir hasta el cuarto donde se hallaba el cadáver. Estaba aterrado, pero pese a mi impresión, permanecí frente al cuerpo. Finalmente, me quité el pijama. —¿Hasta qué extremo llegó Ud.? —No me moví, estaba terriblemente turbado; sucedió de lejos, simplemente, al mirar. —¿Era una mujer todavía hermosa? —No, estaba totalmente ajada” (páginas 49-50).

¿Por qué Bataille puede permitirse describir de manera directa un deseo que Gautier solo osa describir indirectamente? Puede aventurarse la respuesta siguiente: en el intervalo que separa la publicación de los dos libros, se produjo un acontecimiento cuya consecuencia más conocida es la aparición del psicoanálisis. Hoy en día empieza a olvidarse la resistencia con que el psicoanálisis tropezó en sus comienzos, no sólo por parte de los científicos que no creían en él, sino también, y sobre todo, de la sociedad. La psiquis humana sufrió un cambio cuyo signo es el psicoanálisis; ese mismo cambio provocó la abolición de la censura social que impedía abordar ciertos temas y que por cierto no hubiera autorizado la publicación de *Le Blue du ciel* en el siglo XIX (pero no hay duda de que este libro tampoco hubiera podido ser escrito. Es cierto que Sade vivió en el siglo XVIII; pero, lo que fue posible en el siglo XVIII, no lo fue forzosamente en

el XIX; por otra parte, la sequedad y simplicidad de la descripción de Bataille implican una actitud del narrador que antes era inconcebible). Esto no significa que la aparición del psicoanálisis haya destruido los tabúes: éstos han sido simplemente desplazados.

Vayamos aún más lejos: el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica. En la actualidad, no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los tratan con términos directos. Los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años. Ya examinamos numerosos ejemplos; bastará mencionar aquí que el doble, por ejemplo, fue ya en épocas de Freud, tema de un estudio clásico (*Der Doppelgänger* de Otto Rank, traducido al francés con el título de *Don Juan. Une étude sur le double*); el tema del diablo fue objeto de numerosas investigaciones (*Der eigene und der fremde Gott* de Th. Reik; *Der Alptraum in seiner Beziehung zu gewissen Formen des mittelalterlichen Aberglaubens* de Ernest Jones), etc. El propio Freud estudió un caso de neurosis demoníaca en el siglo XVIII y declara, siguiendo a Charcot: “No nos asombremos si las neurosis de esos tiempos lejanos se presentan bajo vestiduras demonológicas” (E.P.A., pág. 213).

Veamos otro ejemplo, aunque menos evidente, de la comparación entre los temas de la literatura fantástica y los del psicoanálisis. Hemos observado, en la red del yo, lo que denominamos la acción del pandeterminismo. Se trata de una causalidad generalizada que no admite la existencia del azar y afirma que entre todos los hechos existen siempre relaciones directas, aun cuando éstas, por lo general, se nos escapan. Ahora bien, el psicoanálisis reconoce precisamente ese mismo determinismo sin fallas al menos en el campo de la actividad psíquica del hombre. “En la vida psíquica, no hay nada arbitrario, indeterminado”, escribe Freud en la *Psicopatología de la vida cotidiana* (pág. 260). De ahí que el terreno de las supersticiones, que no son sino una creencia en el pandeterminismo, forme parte de las preocupaciones del psicoanalista. Freud indica en su comentario el desplazamiento que el psicoanálisis puede introducir en ese campo. “El romano que renunciaba a un proyecto importante porque acababa de advertir un vuelo de pájaros desfavorable, tenía, en parte, razón; actuaba de acuerdo con sus premisas. Pero cuando renunciaba a su proyecto porque había tropezado en el umbral de su puerta, se mostraba superior a nosotros, los incrédulos, revelaba ser mejor psicólogo que lo que nosotros somos.

Ese tropezón era para él la prueba de la existencia de una duda, de una oposición interior a ese proyecto, duda y oposición cuya fuerza podía aniquilar la de su intención en el momento de la ejecución del proyecto” (pág. 277). El psicoanálisis tiene aquí una actitud análoga a la del narrador de un cuento fantástico que afirma la existencia de una relación causal entre hechos aparentemente independientes. Por consiguiente, más de un motivo justifica la observación irónica de Freud: “La Edad Media, con mucha lógica, y casi correctamente desde el punto de vista psicológico, había atribuido a la influencia de los demonios todas esas manifestaciones mórbidas. Tampoco me sorprenderá enteramente de que el psicoanálisis, que se ocupa de describir esas fuerzas secretas, no se haya vuelto, por tal motivo, extrañamente inquietante para muchas personas” (E.P.A., página 198).

Después de este examen de la función social de lo sobrenatural, volvamos a la literatura y observemos esta vez las funciones de lo sobrenatural dentro de la obra. Ya contestamos una vez a esta pregunta: con excepción de las alegorías, en las que el elemento sobrenatural trata de ilustrar con más claridad una idea, distinguimos tres funciones. Una función pragmática: lo sobrenatural conmueve, asusta o simplemente mantiene en suspenso al lector. Una función semántica: lo sobrenatural constituye su

propia manifestación, es una auto-designación. Por fin, una función sintáctica: lo sobrenatural interviene, como dijimos, en el desarrollo del relato. Esta tercera función está ligada, de manera más directa que las otras dos, a la totalidad de la obra literaria; ha llegado ahora el momento de explicitarla.

Existe una curiosa coincidencia entre los autores que cultivan lo sobrenatural y aquellos que, en la obra, conceden especial importancia al desarrollo de la *acción*, o, si se prefiere, que tratan, en primer término, de relatar historias. El cuento de hadas nos da la forma primera, y también la más estable del relato: ahora bien, es precisamente en ese cuento donde se encuentran ante todo elementos sobrenaturales. La *Odisea*, el *Decamerón*, *Don Quijote* poseen, en grados diferentes por cierto, elementos maravillosos; son, al mismo tiempo, los mayores relatos del pasado. En la época moderna, la situación no ha variado: los que escriben cuentos fantásticos son los *narradores*, Balzac, Mérimée, Hugo, Flaubert, Maupassant. No puede afirmarse que haya en esto una relación de implicación; existen autores de historias cuyos relatos no recurren a lo sobrenatural; pero la coincidencia es demasiado frecuente como para ser gratuita. H. P. Lovecraft había señalado el hecho: “Como la mayor parte de los autores de lo fantástico, afirma, Poe se siente más cómodo en el incidente y en los efectos narrativos más amplios que en el dibujo de los personajes” (pág. 59).

Para tratar de explicar esta coincidencia, hay que indagar acerca de la naturaleza misma del relato. Se empezará por construir una imagen del relato mínimo, no del que se encuentra habitualmente en los textos contemporáneos, sino de ese núcleo sin el cual no puede decirse que haya relato. La imagen será la siguiente: *todo relato es movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos*. Al comienzo del relato hay siempre una situación estable, los personajes forman una configuración que puede ser móvil, pero que conserva intactos cierto número de rasgos fundamentales. Digamos, por ejemplo, que un niño vive en el seno de su familia; participa de una microsociedad que tiene sus propias leyes. A continuación, sucede algo que quiebra esa tranquilidad, que introduce un desequilibrio (o, si se prefiere, un equilibrio negativo); de ese modo, el niño deja, por uno u otro motivo, su casa. Al final de la historia, después de haber sobrellevado muchos obstáculos, el niño, que ha crecido, vuelve a la casa paterna. El equilibrio vuelve entonces a establecerse, pero ya no es el del comienzo: el niño ya no es un niño, es un adulto como los demás. El relato elemental contiene, pues, dos tipos de episodios: los que describen un estado de equilibrio o desequilibrio, y los que describen el paso de uno al otro. Los primeros se oponen a los segundos como lo estático a lo dinámico, como la estabilidad a la modificación, como el adjetivo al verbo. Todo relato posee este esquema fundamental, aunque a menudo sea difícil reconocerlo: puede suprimirse el comienzo o el fin, intercalar digresiones, otros relatos completos, etc.

Tratemos ahora de ubicar los acontecimientos sobrenaturales dentro de este esquema. Tomemos por ejemplo la *Historia de los amores de Camaralzamán* en *Las mil y una noches*. Este Camaralzamán es hijo del rey de Persia; es el joven más hermoso e inteligente no sólo de todo el reino, sino de allende las fronteras. Un día, su padre decide casarlo, pero el joven príncipe descubre en sí mismo una aversión insuperable por las mujeres y se niega rotundamente a obedecer. Para castigarlo su padre lo encierra en una torre. He aquí una situación (de desequilibrio) que bien podría durar diez años. En ese momento interviene el elemento sobrenatural. En sus peregrinaciones, el hada Maimuna descubre un día al hermoso joven, y queda encantada; encuentra luego a un genio, Danhasch, quien, por su parte, conoce a la hija del rey de China, que es, por cierto, la más hermosa princesa del mundo, y que se niega obstinadamente a casarse. Para comparar la belleza de los dos héroes, el hada y el genio transportan a la princesa dormida hasta el lecho del príncipe dormido; luego los despiertan y los observan. Sigue luego toda una serie de aventuras a lo largo de las cuales el príncipe y la princesa tratarán de encontrarse, después de ese fugitivo encuentro nocturno, finalmente,



lograrán unirse y formar a su vez una familia.

Tenemos aquí un equilibrio inicial y un equilibrio final perfectamente realista. El acontecimiento sobrenatural interviene para romper el equilibrio intermedio y provocar la larga búsqueda del segundo equilibrio. Lo sobrenatural aparece en la serie de los episodios que describen el paso de un estado a otro. En efecto, nada mejor para trastornar la situación estable del comienzo —que los esfuerzos de todos los participantes tienden a consolidar—, que un acontecimiento exterior, no sólo a la situación, sino al mundo mismo.

Una ley fija, una regla establecida: he aquí lo que inmoviliza el relato. Para que la transgresión de la ley provoque una modificación rápida, resulta cómoda la intervención de las fuerzas sobrenaturales; en caso contrario, el relato corre el riesgo de prolongarse, esperando que un ser humano advierta la ruptura en el equilibrio inicial.

Recordemos una vez más la *Historia del segundo calender*: éste se encuentra en la cámara subterránea de la princesa; puede permanecer allí cuanto tiempo desee, gozar de su compañía y de los refinados alimentos que le sirve. Pero el relato se extinguiría. Felizmente existe una interdicción, una regla: no tocar el talismán del genio. Es, por cierto, lo que de inmediato habrá de hacer nuestro héroe; la situación será modificada con tanto mayor rapidez cuanto que el justiciero está dotado de una fuerza sobrenatural: “En cuanto se rompió el talismán, el palacio se sacudió, próximo a desmoronarse...” (t. I, pág. 153). En el caso de la *Historia del tercer calender*, la ley consiste en no pronunciar el nombre de Dios; si se la viola, el héroe provoca la intervención de lo sobrenatural: su barquero —“el hombre de bronce”— cae al agua. Más tarde, la ley consiste en no entrar en un cuarto; al trasgredirla, el héroe se encuentra frente a un caballo que lo lleva hasta el cielo... La intriga recibe así un formidable impulso.

Cada ruptura de la situación estable va seguida, en estos ejemplos, por una intervención sobrenatural. El elemento sobrenatural resulta ser el material narrativo que mejor cumple esta función precisa: modificar la situación precedente y romper el equilibrio (o desequilibrio) establecido.

Hay que reconocer que esta modificación puede producirse por otros medios, por cierto menos eficaces.

Si lo sobrenatural se relaciona por lo general con el relato mismo de una acción, es poco frecuente que aparezca en una novela que no se interesa más que por las descripciones o los análisis psicológicos (el ejemplo de Henry James no es aquí contradictorio). La relación de lo sobrenatural con la narración se vuelve entonces clara: todo texto en el que interviene es un relato, pues el acontecimiento sobrenatural modifica ante todo un equilibrio previo, según la definición misma de relato; pero no todo relato contiene elementos sobrenaturales, aunque exista entre uno y otro una finalidad en la medida en que lo sobrenatural realiza la modificación narrativa de la manera más rápida.

Vemos entonces por qué la función social y la función literaria de lo sobrenatural son una misma cosa: en ambos casos se trata de la transgresión de una ley. Ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación.

Podemos por fin preguntarnos por la *función de lo fantástico en sí*, es decir, no ya por la del acontecimiento sobrenatural sino por la de la reacción que suscita. Esta cuestión parece tanto más interesante si tenemos en cuenta que si lo sobrenatural y el género que lo adopta con mayor literalidad, lo maravilloso, han existido siempre en literatura y siguen siendo cultivados en, la actualidad, lo fantástico tuvo una vida relativamente breve. Apareció de manera sistemática con Cazotte, hacia fines del siglo XVIII; un siglo después, los relatos de Maupassant representan los últimos ejemplos estéticamente satisfactorios del género. Es posible encontrar ejemplos de vacilación

fantástica en otras épocas, pero será excepcional que esta vacilación sea tematizada por el texto mismo. ¿Existe una razón que explique este breve alcance? O, en otras palabras, ¿por qué la literatura fantástica ya no existe?

Para tratar de responder a estas preguntas, hay que examinar con mayor detenimiento las categorías que nos permitieron describir lo fantástico. Como vimos, el lector y el héroe deben determinar si tal o cual acontecimiento, tal o cual fenómeno pertenecen a la realidad o a lo imaginario, si es real o no. Por consiguiente lo que dio una base a nuestra definición de lo fantástico es la categoría de lo real. En cuanto tomamos conciencia de este hecho, debemos detenernos, asombrados. Por su definición misma, la literatura pasa por alto la distinción entre lo real y lo imaginario, entre lo que es y lo que no es. Puede incluso decirse que, por una parte, gracias a la literatura y al arte esta distinción se vuelve imposible de sostener. Los teóricos de la literatura lo dijeron muchas veces. Tal el caso de Blanchot, para quien “el arte es y no es; es suficientemente verdadero como para convertirse en la vía, demasiado irreal como para llegar a ser obstáculo. El arte es un *como si*” (*La part du feu*, pág. 26). Y Northrop Frye: “La literatura, como la matemática, hunde una cuña en la antítesis del ser y del no ser, tan importante para el pensamiento discursivo (...) No puede decirse de Hamlet y de Falstaff que existen o que dejan de existir” (*Anatomy*, pág. 351). De una manera aún más general, la literatura niega toda presencia de la dicotomía. Pertenece a la naturaleza misma del lenguaje segmentar lo enunciable en trozos discontinuos; el sustantivo, en la medida en que elige una o varias propiedades del concepto que constituye, excluye todas las otras propiedades y formula la antítesis de esto y de su contrario. Ahora bien, la literatura existe por las palabras; pero su vocación dialéctica consiste en decir más de lo que dice el lenguaje, en superar las divisiones verbales. Es, dentro del lenguaje, lo que destruye la metafísica inherente a todo lenguaje. Lo propio del discurso literario es ir más allá (si no, no tendría razón de ser); la literatura es como un arma mortífera mediante la cual el lenguaje lleva a cabo su suicidio.

Pero si esto es así, la variedad de la literatura que se basa en oposiciones del lenguaje como la de lo real y lo irreal, ¿dejaría entonces de ser literatura? Las cosas son, en verdad, más complejas: merced a la vacilación que produce, la literatura fantástica pone precisamente en tela de juicio la existencia de una oposición irreductible entre lo real y lo irreal. Pero para negar una oposición, es necesario, en primer lugar, reconocer sus términos; para llevar a cabo un sacrificio, es necesario saber qué se sacrifica. De esta manera se explica la impresión ambigua que deja la literatura fantástica: representa, por un lado, la quintaesencia de la literatura, en la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito. Sin embargo, por otro lado, no es más que una propedéutica de la literatura: al combatir la metafísica del lenguaje cotidiano, le infunde vida; debe partir del lenguaje, aun cuando sea para rechazarlo.

Si algunos acontecimientos del universo de un libro se dan explícitamente como imaginarios, niegan, con ello, la naturaleza imaginaria del resto del libro. Si tal o cual aparición no es más que el producto de una imaginación sobreexcitada, es porque todo lo que la rodea pertenece a lo real. Lejos de ser un elogio de lo imaginario, la literatura fantástica presenta la mayor parte del texto como perteneciente a lo real, o, con mayor exactitud, como provocada por él, tal como un nombre dado a la cosa preexistente. La literatura fantástica nos deja entre las manos dos nociones: la de la realidad y la de la literatura, tan insatisfactoria la una como la otra.

Es cierto que el siglo XIX vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista. Pero hoy en día ya no es posible creer en una realidad inmutable, externa, ni en una literatura que no sería más que la transcripción de esa realidad. Las palabras obtuvieron una autonomía que las cosas han perdido. La literatura, que siempre ha

afirmado esa otra visión es, sin duda, uno de los móviles de la evolución. La literatura fantástica, que a lo largo de sus páginas subvertió las categorizaciones lingüísticas, recibió, por esta causa, un golpe fatal; pero de esta muerte, de este suicidio, surgió una nueva literatura. Ahora bien, no sería demasiado presuntuoso afirmar que la literatura del siglo XX es, en cierto sentido, más “literatura” que cualquiera otra. Esto no debe, por cierto, ser considerado como juicio de valor: es incluso posible que, precisamente por ello, su calidad resulte disminuida.

¿En qué se convirtió el relato sobrenatural del siglo XX? Tomemos el texto sin duda más célebre susceptible de ser ubicado en esta categoría: *La metamorfosis* de Kafka. El acontecimiento sobrenatural aparece ya desde la primera frase del texto: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontré en su cama convertido en monstruoso insecto” (pág. 15). Aparecen luego en el texto algunas breves indicaciones de una posible vacilación. Gregorio cree primero estar soñando, pero no tarda en convencerse de lo contrario. Sin embargo, no renuncia de inmediato a buscar una explicación racional: se nos dice que “Gregorio tenía curiosidad por ver cómo habrían de desvanecerse paulatinamente sus imaginaciones de hoy. No dudaba tampoco lo más mínimo de que el cambio de su voz era simplemente el preludio de un resfriado mayúsculo, enfermedad profesional del viajante de comercio” (pág. 20).

Pero esas indicaciones sucintas de una vacilación quedan ahogadas en el movimiento general del relato, en el que lo más sorprendente es precisamente la falta de sorpresa ante este acontecimiento inaudito, como sucede también en *La nariz* de Gogol (“nunca nos asombraremos lo suficiente de esa falta de asombro”, decía Camus refiriéndose a Kafka). Poco a poco, Gregorio acepta su situación como insólita, pero, en resumidas cuentas, posible. Cuando el gerente de la casa donde trabaja viene a buscarlo, Gregorio se siente tan fastidiado que “intentó imaginar que al principal pudiera sucederle algún día lo mismo que hoy a él, posibilidad por cierto muy admisible”, (pág. 24). Empieza a encontrar un cierto consuelo en ese nuevo estado que lo exime de toda responsabilidad y permite que se ocupen de él. “Si se asustaban, Gregorio encontrábase desligado de toda responsabilidad y no tenía por qué temer. Si, por el contrario, se quedaban tan tranquilos, tampoco tenía él por qué excitarse” (página 28). La resignación se apodera entonces de él y llega a la conclusión de que es necesario “por de pronto, tener calma y paciencia y hacer lo posible para que la familia, a su vez, soportase cuantas molestias él, en su estado actual, no podía por menos de causar” (pág. 40).

Todas estas frases parecen referirse a un acontecimiento perfectamente posible, a una fractura de tobillo, por ejemplo, y no a la metamorfosis de un hombre en insecto. Gregorio se acostumbra poco a poco a su animalidad: primero físicamente, al rechazar los alimentos y placeres humanos; pero también mentalmente: ya no puede fiarse de su propio juicio para decidir si una tos es o no humana; cuando cree que su hermana quiere quitarle una imagen sobre la cual gusta echarse, está dispuesto a “saltarle a la cara” (pág. 58).

Ya no es sorprendente, entonces, advertir que Gregorio se resigna incluso al pensamiento de su propia muerte, tan deseada por su familia. “Pensaba con emoción y cariño en los suyos. Hallábase, de ser posible aún más firmemente convencido que su hermana, de que tenía que desaparecer” (pág. 82).

La reacción de la familia sigue un desarrollo análogo: la primera sensación es de sorpresa, no de vacilación; sigue luego la hostilidad declarada del padre. Ya en la primera escena “el padre, inexorable, apremiaba la retirada con silbidos salvajes” (pág. 36), y, al volver a pensar en ella, Gregorio reconoce que “ya sabía, desde el primer día de su nueva vida, que al padre la mayor severidad le parecía poca con respecto al hijo” (pág. 61). Su madre no ha dejado de quererlo, pero no puede ayudarlo. En cuanto a su hermana, al principio la más cercana a él, no tarda en resignarse, para llegar por fin a un odio declarado. Más adelante, en el momento en que Gregorio está próximo a morir,

resumirá los sentimientos de toda la familia: “Es forzoso intentar librarnos de él. Hemos hecho cuanto era humanamente posible para cuidarle y tolerarle, y no creo que nadie pueda por lo tanto hacernos el más leve reproche” (pág. 78). Si en un primer momento la metamorfosis de Gregorio, única fuente de recursos de la familia había entristecido a los suyos, va adquiriendo poco a poco un efecto positivo: sus padres y su hermana vuelven al trabajo, despiertan a la vida. “Cómodamente recostados en sus asientos, fueron cambiando impresiones acerca del porvenir y vieron que, bien pensadas las cosas, este no se presentaba con tonos oscuros, pues sus tres colocaciones —sobre las cuales no se habían todavía interrogado claramente uno a otros— eran muy buenas y sobre todo, permitían abrigar para más adelante grandes esperanzas” (pág. 88). Y la circunstancia sobre la cual se cierra el relato, es ese “colmo de lo horrible”, como lo denomina Blanchot: el despertar de la hermana a una nueva vida: a la voluptuosidad.

Si estudiamos este relato de acuerdo con las categorías elaboradas anteriormente, advertimos que se distingue de manera clara de las historias fantásticas tradicionales. En primer lugar, el acontecimiento extraño no aparece luego de una serie de indicaciones indirectas, como el pináculo de una gradación, sino que está contenido en la primera frase. El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural; *La metamorfosis* parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia se aleja por entero de lo sobrenatural. De esta suerte, toda vacilación se vuelve inútil: servía para preparar la percepción del acontecimiento insólito, caracterizaba el paso de lo natural a lo sobrenatural. Aquí, lo que se describe es el movimiento contrario: el de la *adaptación*, que sigue al acontecimiento inexplicable, y que caracteriza el paso de lo sobrenatural a lo natural. Vacilación y adaptación designan dos procesos simétricos e inversos.

Por otra parte, no es posible decir que la falta de vacilación, e incluso de asombro, y la presencia de elementos sobrenaturales, nos ubique en otro género conocido: lo maravilloso. Lo maravilloso implica estar inmerso en un mundo cuyas leyes son totalmente diferentes de las nuestras; por tal motivo, los acontecimientos sobrenaturales que se producen no son en absoluto inquietantes. Por el contrario, en *La metamorfosis* se trata de un acontecimiento chocante, imposible, pero que, paradójicamente, termina por ser posible. En este sentido, los relatos de Kafka derivan a la vez de lo maravilloso y de lo extraño, son la coincidencia de dos géneros aparentemente incompatibles. Lo sobrenatural está presente, y no deja sin embargo de parecerse inadmisibles.

A primera vista, nos sentimos tentados de atribuir un sentido alegórico a *La metamorfosis*; pero en cuanto tratamos de precisar ese sentido, tropezamos con un fenómeno muy similar al que se ha señalado con respecto de *La nariz* de Gogol (la semejanza de los dos relatos no se limita a esto, como lo señaló recientemente Víctor Erlich). No hay duda de que es posible proponer diversas interpretaciones alegóricas del texto, pero este no ofrece ninguna indicación explícita que confirme alguna de ellas. Como a menudo se dijo a propósito de Kafka, sus relatos deben, ante todo, ser leídos en tanto relatos, a nivel literal. El acontecimiento en *La metamorfosis* es tan real como cualquier otro acontecimiento literario.

Hay que advertir aquí que los mejores textos de ciencia ficción se organizan de manera análoga. Los datos iniciales son sobrenaturales: los robots, los seres extraterrestres, el marco interplanetario. El movimiento del relato consiste en hacernos ver hasta qué punto esos elementos aparentemente maravillosos están, de hecho, cerca de nosotros y son parte de nuestras vidas. Un relato de Robert Sheckley empieza por la extraordinaria operación que consiste en injertar el cuerpo de un animal en un cerebro humano, y nos muestra, al final, todo lo que el hombre más normal tiene de común con el animal (*El cuerpo*). Otro empieza con la descripción de una inverosímil organización

que suprime la existencia de personas indeseables; al término del relato, se advierte que esta idea es familiar a todo ser humano (*Servicio de eliminación*). En este caso es el lector quien sufre el proceso de adaptación: puesto primero frente a un hecho sobrenatural, termina por reconocer su “naturalidad”.

¿Qué significa esta estructura del relato? En el campo de lo fantástico, el acontecimiento extraño o sobrenatural era percibido sobre el fondo de lo que se considera normal y natural; la transgresión de las leyes de la naturaleza nos hacía cobrar una mayor conciencia del hecho. En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo. Encontramos, pues, (invertido) el problema de la literatura fantástica —literatura que postula la existencia de lo real, lo natural, o normal, para poder luego batirlo en brecha— que Kafka logró superar. Trata lo irracional como si formara parte del juego: su mundo entero obedece a una lógica onírica, cuando no de pesadilla, que ya nada tiene que ver con lo real. Aún cuando una cierta vacilación persista en el lector, esta no toca nunca al personaje, y la identificación, tal como se la había observado anteriormente, deja de ser posible. El relato kafkiano abandona lo que habíamos considerado como segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto, y que caracteriza más particularmente los ejemplos del siglo XIX.

A partir de las novelas de Blanchot y de Kafka, Sartre propuso una teoría de lo fantástico, muy próxima de lo que acabamos de adelantar. Aparece formulada en su artículo “*Aminadab* o lo fantástico considerado como un lenguaje”, en *Situaciones I*. Según Sartre, Blanchot o Kafka ya no tratan de describir seres extraordinarios; para ellos “ya no hay más que un solo objeto fantástico: el nombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, el que saluda al pasar una carroza fúnebre, el que se afeita en la ventana, el que se arrodilla en las iglesias, el que marca el paso tras una bandera” (pág. 94). El hombre “normal” es precisamente el ser fantástico; lo fantástico se convierte en regla, no en excepción.

Esta metamorfosis tendrá consecuencias sobre la técnica del género. Si el héroe con el cual se identifica el lector era antes un ser perfectamente normal (a fin de que la identificación fuese fácil y que resultase posible asombrarse con él ante lo insólito de los acontecimientos), en este caso, es precisamente ese personaje principal quien se vuelve “fantástico”; tal lo que sucede con el héroe de *El Castillo*: “de ese agrimensor cuyas aventuras y opiniones debemos compartir, no conocemos más que su obstinación ininteligible en quedarse en una aldea prohibida” (pág. 99). De esto se deduce que si el lector se identifica con el personaje, se excluye a su vez de lo real. “Y nuestra razón, que debía enderezar el mundo al revés, arrebatada por esa pesadilla, se hace ella también fantástica” (pág. 100). Con Kafka nos hallamos pues frente a lo fantástico generalizado: el mundo entero del libro y el propio lector quedan incluidos en él. Veamos un ejemplo especialmente claro de ese nuevo género fantástico, que Sartre improvisa para presentar su idea: “Me siento, pido un café con leche, el mozo me hace repetir tres veces el pedido y lo repite él también para evitar todo riesgo de error. Se va, trasmite mi pedido a un segundo mozo, quien lo anota en un cuaderno y lo trasmite a un tercero. Por fin vuelve un cuarto y dice: “Aquí está, mientras deja en mi mesa un tintero. Pero —digo yo—, había pedido un café con leche. “Y bien, eso es”, replica él y se va. Si el lector puede pensar al leer cuentos de esta clase que se trata de una broma de los mozos o de alguna psicosis colectiva, [que es lo que Maupsassant quería hacernos creer en *El horla*, por ejemplo], hemos perdido la partida. Pero si hemos sabido darle la impresión de que le hablamos de un mundo en que estas manifestaciones absurdas figuran a título de conducta normales, entonces se encontrará sumergido de un golpe en el seno de lo fantástico” págs. 95-96). He aquí, en una palabra, la diferencia entre el

cuento fantástico clásico y los relatos de Kafka: lo que en el primer mundo era una excepción se convierte aquí en la regla.

Digamos para terminar que merced a esta rara síntesis de lo sobrenatural con la literatura como tal, Kafka nos permite comprender mejor la literatura en sí. Ya evocamos en diversas oportunidades su paradójico *status*: no vive sino en lo que el lenguaje cotidiano denomina, por su parte, contradicciones. La literatura asume la antítesis entre lo verbal y lo transverbal, entre lo real y lo irreal. La obra de Kafka nos permite ir más allá y ver cómo la literatura origina, dentro de sí, otra contradicción, formulada en el ensayo de Maurice Blanchot “Kafka et la littérature” a partir de una meditación sobre dicha obra. Un punto de vista corriente y simplista presenta la literatura (y el lenguaje) como una imagen de la “realidad”, como un calco de lo que no es ella, como una serie paralela y análoga. Pero esta apreciación es doblemente falsa, pues traiciona tanto la naturaleza del enunciado como la de la enunciación. Las palabras no son etiquetas pegadas a las cosas que existen en tanto tales independientemente de ellas. Cuando se escribe no se hace más que eso; la importancia de ese gesto es tal, que no deja lugar a ninguna otra experiencia. Al mismo tiempo, si escribo, escribo acerca de algo, aun cuando ese algo sea la escritura. Para que la escritura sea posible, debe partir de la muerte de aquello de lo cual habla; pero esa muerte la vuelve imposible, pues ya no hay nada que escribir. La literatura sólo puede llegar a ser posible en la medida en que se vuelve imposible. O bien lo que se dice está presente allí, y entonces no hay lugar para la literatura; o bien se da cabida a la literatura, y entonces ya no hay nada que decir. Como afirma Blanchot: “Si el lenguaje, y en particular el lenguaje literario, no se arroja constantemente, de antemano, hacia su muerte, dicho lenguaje no sería posible, pues su fundamento y condición es precisamente ese movimiento hacia su imposibilidad” (*La Part du feu*, pág. 28).

La operación que consiste en conciliar lo posible y lo imposible puede llegar a definir la palabra “imposible”. Y sin embargo, la literatura es: he aquí su mayor paradoja.

*Setiembre de 1968.*

OBRAS CITADAS  
*o a las que se hace referencia*

1. Textos fantásticos y de géneros próximos.

- ARMINA A. D', *Contes bizarres*, trad. par Théophile Gautier fils, Paris, Julliard (col. «Littérature»), 1964.
- BALZAC H. DE, *La Peau de chagrin*, Paris Garnier, 1955. \*
- , *Louis Lambert*, in: *La Comédie humaine*, t. X, Paris Bibliothèque de la Pléiade, 1937. \*
- BATAILLE G., *Le Bleu du ciel*, Paris, Pauvert, 1957. \*
- BECKFORD W., *Vathek et les Episodes*, París, Stock, 1958. \*
- BIERCE A., *Contes noirs*, trad. par Jacques Papy, Paris Losfeld, s.d. \*
- CARR J. D., *La Chambre ardente*, Paris, le Livre de poche, 1067. \*
- CASTEX P.-G. (éd.), *Anthologie du conte fantastique francais*, Paris, Corti, 1963.
- CAZOTTE J., *Le Diable amoureux*, Paris, le Terrain vague, 1960.\*
- CHRISTIE A., *Dix petits nègres*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1947. \*
- GAUTIER T., *Contes fantastiques*, Paris, Corti, 1962. \*
- , *Sprite*, Paris, le Club français du livre, 1951. \*
- GOGOL N., *Récits de Peterbosurg*, trad. par Boris de Schloezer, Paris, Garnier-Flammarion, 1968. \*
- HOFFMANN E.T.A., *Contes fantastiques* (3 vol.), trad. Par Loève-Weimars *et all.*, Paris, Flammarion, 1964. \*
- JAMES H., *Le Tour d'écrou*, trad. par M. Le Corbeiller, Paris, 1947. \*
- KAFKA F., *La Métamorphose*, trad. par A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1955. \*
- LEWIS M. G., *Le Moine*, in: A. Artaud, *CEuvres comp tes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1966. \*
- MAUPASSANT G. DE, *Onze histoires fantastiques*, Paris, Robert Marin, 1949. \*
- MERIMEE U., *Lokis et autres contes*, Paris, Julliard (coll. «Littérature»), 1964.\*
- Les Mille et une nuits* (3 vol.), Paris, Garnier-Flammarion, 1965. \*
- NODIER C., *Contes*, París, Garnier, 1963. \*
- NERVAL G. DE, *Aurélia et autres contest fantastiques*, Verviers, Marabout, 1966. \*
- PERRAULT C., *Contes*, Verviers, Marabout, s.d. \*
- POE E., *Histoires extraordinaires* (H.E.), París, Garnier, 1962. \*
- , *Histoires grotesques et sérieuses* (H.G.S.), Paris, Garnier-1966.\*
- , *Nouvelles Histoires extraordinaires* (N.H.E.), Paris, Garnier, 1951 (tous les trois volumes, traduits par Ch. Baudelaire). \*
- POTOCKI J., *Die Abenteurer in der Sierra Morena*, Berlin, Aufbau Verlag, 1962. \*
- *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris, Gallimard, 1958. \*
- SHECKLEY R., *Pèlerinage à la Terre*, Paris Denoël (coll. «Présence du futur»), 1960.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Contes fantastiques*, Paris, Flammarion, 1965.\*

## 2. Otros textos.

- BLANCHOT M., *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949. \*
- , *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959. \*
- BUBER M., *La Vie en dialogue*, Paris, Aubier-Montaigne, 1959.
- CAILLOIS R., *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965. \*
- , *Images, images...*, Paris, Corti, 1966. \*
- CASTEX P.-G., *Le Conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951.
- CHKLOVSKI V., «L'Art comme procédé», in: *Théorie de la littérature*, Paris, Ed. du Seuil, 1965. \*
- ERLICH V., «Gogol and Kafka: Note on Realism and Surrealism», in: *For Roman Jakobson*, La Haye, Mouton, 1956.
- FLETCHER A., *Allegory*, Ithaca, Cornell University Press, 1964.
- FONTANIER P., *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- FREUD S., *Essais de psychanalyse appliquée* (E.P.A.), Paris, Gallimard, 1933. \*
- , *Gesammelte Werke*, t. XIII, Londres, Imago Publishing Company, 1940. \*
- , *Le Mot d'esprit dans ses relations avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1953. \*
- , *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot (coll. «Petite bibliothèque Payot»), 1967. \*
- FRYE N., *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1967. \*
- , *The Educated Imagination*, Bloomington, Bloomington University Press, 1964.
- , *Fables of Identity*, New York, Harcourt, Brace World, 1961.
- , «Preface», in: G. Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, Boston, Beacon Press, 1964.
- GENETTE G., *Figures*, Paris, Ed. du Seuil, 1966. \*
- , *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil, 1969.
- GIRARD R., *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- JAMES M. R., «Introducción», in: V.H. Collins (ed.), *Ghosts and Marvels*, Oxford University Press, 1924.
- KASANIN J. S., (ed.), *Language and Thought in Schizophrenia*, New York, W.W. Northon C°, 1964.
- LEVI-STRAUSS C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.\*
- LOVECRAFT H. P., *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abrfanson, 1945. \*
- MABILLE P., *Le Miroir du merveilleux*, Paris, les Editions de Minuit, 1962.
- MAUSS M., «Esquisse d'une théorie générale de la magie», in: M. Mauss. *Sociologie et Antropología*, Paris. P.UF... 1960. \*
- OSTROWSKI W., «The Fantastic and the Realistic in Literature, Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction», in: *vagadnienia rodzajow literackich*, IX (1966), 1 (16): 54-71.
- PARREAU A., *William Beckford, auteur de Vathek*, Paris, Nizet, 1960.
- PENZOLDT P., *The Supernatural in Fiction*, Londres, Peter Nevill. 1952.
- PIAGET J., *Naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux; Paris, Nietslé, 1948. \*
- , *Six études de psychologie*, Paris, Gonthier, 1967. \*
- POPPER K., *The Logic of Scientific Discovery*, New York, Basic Books, 1959.
- RANK O., *Don Juan. Une étude sur le double*, Paris, Denoël et Steele, 1932.\*
- REIMANN O., *Das Märchen bei E.T.A. Hoffmann*, Munich, Inaugural-Dissertation, 1926.
- RICHARD J.-P., *Littérature et Sensation*, Paris, Ed. du Seuil, 1954.
- , *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Ed. du Seuil, 1962.



- , *Poésie et Profondeur*, Paris, Ed. du Seuil, 1955.
- SARTRE J.-P., *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947. \*
- SCARBOROUGH D., *The Supernatural in Modern English Fiction*, New York  
Londres, G. P. Putnam's Sons, 1917.
- SCHNEIDER M., *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.
- TODOROV T., *Poétique*, Paris, Ed. du Seuil, 1968. \*
- TOMACHEVSKI B., «Thématique», in: *Théorie de la littérature*, Paris, Ed. du Seuil,  
1965. \*
- VAX L., *L'Art et la Littérature fantastiques*, Paris, P.U.F. (coll. «Que sais-je?»), 1960.\*  
*Le Vraisemblable (Communications, 11)*, Paris, Ed. du Seuil, 1968.\*
- WATTS A., *The Joyous Cosmology*, New York, Vintage Books, 1962.
- WIMSATT W. R., «Northrop Wrye: Criticism as Myth», in: M. Krieger (ed.),  
*Northrop Wrye in Modern Criticism*, New York, Columbia University Press,  
1966.

(\*) Hay versión en castellano.