

Edgar Rolando Juárez Villatoro

***“Polvo en la lengua”, “El huésped” y, “Gente de la cabeza”,
tres relatos fantásticos de *El agua quieta*, de Rodrigo Rey
Rosa***

Asesor: Francisco René Aldana Ramírez



**Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

Guatemala, mayo de 2006

Índice

Introducción.....	I
I. Marco conceptual.....	1
1.1 Antecedentes.....	1
1.2 Justificación.....	1
1.3 El problema por investigar.....	2
1.3.1 Definición.....	2
1.3.2 Alcances y límites.....	2
II. Marco contextual.....	4
2.1 El autor.....	4
2.2 La obra.....	4
2.3 El contexto cosmopolita.....	5
III. Marco teórico.....	6
3.1 Los orígenes: la literatura gótica.....	7
3.2 La literatura fantástica.....	10
3.3 El Romanticismo.....	13
3.4 Herederos de la literatura fantástica.....	15
3.5 La literatura fantástica en hispanoamérica.....	16
3.5.1 Época moderna.....	18
3.5.2 El umbral de la literatura contemporánea.....	21
3.5.3 Época contemporánea.....	23
3.6 La literatura fantástica en Guatemala.....	25
3.7 Conceptos básicos.....	27
3.8 Diversas definiciones de lo fantástico.....	30
3.9 Estructura del relato fantástico.....	38
3.10 Punto de vista estructural que depende del enunciado.....	38
3.11 Punto de vista estructural que depende de la enunciación.....	44
3.12 Semántica del relato fantástico.....	47

IV. Marco metodológico.....	58
4.1 Objetivos.....	58
4.1.1 General.....	58
4.1.2 Específicos.....	58
4.2 La propuesta metodológica.....	58
V. Resultados de la investigación.....	63
5.1 Polvo en la lengua.....	63
5.1.1 Figuras retóricas.....	63
5.1.2 Expresiones Modalizadas.....	65
5.1.3 Verbos en pasado imperfecto.....	66
5.1.4 Transformaciones.....	67
5.1.5 Eventos y/o seres sobrenaturales.....	67
5.1.6 Gradación temporal.....	68
5.1.7 Estructura temporal.....	68
5.1.8 Interpretación.....	69
5.2 El huésped.....	70
5.2.1 Figuras retóricas.....	70
5.2.2 Expresiones modalizadas.....	72
5.2.3 Verbos en pasado imperfecto.....	72
5.2.4 Transformaciones.....	73
5.2.5 Eventos y/o seres sobrenaturales.....	73
5.2.6 Gradación temporal.....	74
5.2.7 Estructura temporal.....	75
5.2.8 Interpretación.....	75
5.3 Gente de la cabeza.....	76
5.3.1 Figuras retóricas.....	77
5.3.2 Expresiones modalizadas.....	78
5.3.3 Verbos en pasado imperfectos.....	79
5.3.4 Transformaciones.....	79
5.3.5 Eventos y/o seres sobrenaturales.....	80
5.3.6 Gradación temporal.....	81
5.3.7 Estructura temporal.....	82
5.3.8 Interpretación.....	82

Conclusiones.....	84
Bibliografía.....	86

INTRODUCCIÓN

La literatura fantástica es un género muy popular, su lectura atrae por diversas razones entre las que se pueden señalar: trata sobre hechos o eventos sobrenaturales; crea gran expectativa, pues, su intriga genera en el lector el deseo de seguir leyendo; incluye personajes que desde siempre han interesado al hombre, tal es el caso de fantasmas, monstruos, seres diabólicos, muertos que resucitan o simples mortales revestidos de poder y/o de locura. Personajes que desde la antigüedad han infundido miedo y hasta el presente siguen llamando la atención.

Cuando los rasgos definitorios del género fantástico se usan estéticamente en la composición de relatos, se obtiene como resultado obras de gran valor, las que trascienden en el tiempo y llegan a reconocerse como piezas clásicas de la literatura.

A pesar de todas las ventajas mencionadas, no se tiene un conocimiento pleno de que en Guatemala se esté escribiendo este tipo de relato. Con el fin de corroborar la creación de relatos fantásticos en la producción literaria de los escritores contemporáneos en nuestro país se realiza el presente trabajo con el título: *Polvo en la lengua, El huésped y, Gente de la cabeza*, tres relatos fantásticos de *El agua quieta*, de Rodrigo Rey Rosa. En este trabajo se aborda el tema desde un punto de vista estructural, las bases teóricas son, principalmente, tomadas de la teoría del relato fantástico de Zvetan Todorov, teórico de la literatura, de nacionalidad búlgara, perteneciente al Círculo de París, y de otros teóricos posteriores.

El contenido del trabajo se estructura en cinco apartados que son los siguientes:

El primero corresponde al marco conceptual, en el cual se exponen y justifican las razones por las que se hace necesario el estudio de la producción de relatos fantásticos en nuestro medio y se fijan los límites dentro de los que se investiga el problema.

El segundo apartado, el marco contextual, contiene la parte histórica. Se presenta la literatura fantástica desde sus orígenes, los que se sitúan entre los siglos XI y XII, con la literatura gótica; luego mediante una relación cronológica se llega hasta el

Romanticismo y su retorno a lo gótico a través de la novela histórica, para pasar, por último, a considerar el caso de Hispanoamérica.

El estudio, de la literatura fantástica en Hispanoamérica, se inicia con el grupo de escritores rioplatenses (argentinos y uruguayos). Luego se hace referencia a escritores y obras de otras nacionalidades. Se aborda, por último, el caso de los autores guatemaltecos hasta el presente, dentro de los que se llega hasta Rodrigo Rey Rosa y su obra, como motivo principal de este estudio.

Seguidamente, en el tercer apartado, se presentan en el marco teórico todos los fundamentos que se aplican en el presente trabajo. Se destaca la teoría de Zvetan Todorov quien, definiendo los elementos de lo fantástico y partiendo de los conceptos de enunciado y enunciación, llega a las consideraciones sintácticas y semánticas que sirven de base a otros teóricos, como: Olga Rieman, Rosalía Campra o Teodocio Fernández, entre otros, para trabajar la participación de la sintaxis, semántica y tiempo dentro de lo fantástico. Se recurre también a teóricos de mayor tradición como Wolfgang Kayser y Enrique Anderson Imbert. Son importantes los aportes de estos teóricos; tal es el caso de Wolfgang Kayser, quien enuncia la técnica de la anticipación, que fundamenta la intriga planteada por Todorov.

En el cuarto apartado se describe el marco metodológico, aquí se hace una propuesta para identificar los elementos fantásticos dentro de un relato. La propuesta metodológica consiste en una serie de siete pasos para identificar los elementos fantásticos tomados en cuenta en este trabajo, los que son: la duda y lo sobrenatural.

Por último, en el quinto apartado, se presentan los resultados de la investigación. En esta parte se aplican los pasos de la propuesta metodológica a los relatos *Polvo en la lengua*, *El huésped* y *Gente de la cabeza* del libro *El agua quieta*, de Rodrigo Rey Rosa para determinar si son relatos fantásticos o no.

De acuerdo con la estructura básica de este tipo de trabajos, también se incluyen las conclusiones derivadas de los resultados de la investigación, igualmente se incluye la bibliografía básica para que el lector pueda profundizar en el tema.

I. MARCO CONCEPTUAL

1.1 Antecedentes

Con relación a los trabajos realizados sobre este género literario, se encontraron los títulos: *Lo fantástico y lo cotidiano*, de Fidel Oswaldo López, tesis de grado en el Departamento de Letras de la Universidad Rafael Landívar; y *Aproximación estructural al cuento maravilloso guatemalteco*, de Ernesto Rafael Loukota, tesis de grado en el Departamento de Letras de la Universidad Rafael Landívar.

Respecto del motivo del presente trabajo, es importante mencionar que no existen estudios de investigación ni tesis de grado o de postgrado que traten lo fantástico en *Polvo en la lengua*, *El huésped*, *Gente de la cabeza*, de Rodrigo Rey Rosa.

1.2 Justificación

El relato fantástico a pesar de su desarrollo y presencia histórica en Europa y Estados Unidos, no ha sido de los preferidos en nuestro medio. Las causas pueden ser: la falta de comunicación debido a la barrera idiomática; el papel social y político, más que artístico, que jugó la literatura a partir de las gestas de independencia en Latinoamérica.

En las postrimerías del siglo XIX y principios del XX aún estaba Guatemala bajo el influjo del Romanticismo, con estilos y formas que en Europa ya estaban superados; Anderson Imbert dice: “El romanticismo criollo fue una actividad civilizadora más que una escuela de bellas artes” (3:229 tomo 1); esto muestra que el retraso en lo estético hizo que se tomara la literatura solamente como un medio de expresión y no como arte; de ahí que la literatura fantástica, que para entonces ya era un género bastante depurado, no tuviera presencia en nuestro medio.

En atención a lo anterior, en el presente trabajo se pretende mostrar la presencia del relato fantástico dentro de la literatura de reciente producción en nuestro país. Para tal logro se toma al autor Rodrigo Rey Rosa y sus relatos *Polvo en la lengua*, *El huésped*, *Gente de la cabeza*, del libro *El agua quieta*. Para realizar este trabajo se recurre al fundamento teórico de Tzvetan Todorov y su obra *Introducción a la literatura fantástica* y a otros teóricos del género. Como aplicación de estas teorías se llega a proponer una serie de pasos para identificar relatos fantásticos. Los elementos fantásticos por identificar, por medio de la aplicación de los pasos a la muestra, son: la duda o vacilación y, lo sobrenatural. Que son los elementos más importantes dentro del texto fantástico, según la teoría de Todorov.

1.3 El problema por investigar

1.3.1 Definición

Es necesario determinar si en la producción literaria guatemalteca de las últimas décadas se está escribiendo literatura fantástica.

Esta posibilidad no ha sido comprobada debido a que no hay trabajos dedicados a dicho estudio, ni en la crítica ni en la historia de la literatura guatemalteca; como se pudo demostrar al revisar los catálogos y tesarios de las universidades de San Carlos, Rafael Landívar y del Valle, ni en sus centros de investigación. En tal sentido, el presente trabajo tiene la intención de demostrar que algunos relatos de Rodrigo Rey Rosa se enmarcan dentro de la literatura fantástica.

1.3.2 Alcances y límites

Para determinar los alcances de este trabajo se leyó el libro *El agua quieta* (1989) y del mismo se eligieron como muestra los relatos: *Polvo en la lengua*, *El huésped* y *Gente de la cabeza*. La selección recayó en estos cuentos por ser representativos de los distintos tipos de temática; así: *Polvo en la lengua* es de tema psicológico, *El huésped* es de tema místico-existencial y *Gente de la cabeza* presenta ideas de filosofía oriental.

El límite del trabajo lo constituye la aplicación de los pasos de comprobación de lo fantástico, que es la propuesta metodológica, a la muestra seleccionada para demostrar el cultivo del género fantástico en la literatura guatemalteca contemporánea.

II. MARCO CONTEXTUAL

2.1 El autor

Rodrigo Rey Rosa nació en la capital de Guatemala, en 1958; realiza sus estudios secundarios en un colegio jesuita. En 1980 viaja a Marruecos y en la ciudad de Tánger conoce al escritor y crítico Paul Bowles, quien le propone la edición de su primer libro y hace, Bowles, la primera traducción al inglés. A partir de aquí continúan su amistad y Rey Rosa traduce la obra de Bowles al español, iniciando así su carrera de escritor. Logra al poco tiempo traducciones de su obra al francés y al alemán.

Sus andanzas lo llevan por Nueva York, Colombia y, de forma itinerante, por Marruecos, país donde se radica por más tiempo. De todos los lugares toma elementos para los temas y personajes de sus libros.

En 1993 radica en Guatemala y viaja por el interior del país, pasa largas temporadas en El Petén, al que también rinde tributo en sus libros.

En 2001 incursiona en el periodismo, a través de una columna dominical en Prensa Libre. En octubre de ese mismo año presenta su novela *Piedras encantadas*.

2.2 La obra

La producción literaria de Rodrigo Rey Rosa, hasta la fecha, es la siguiente:

CUENTO

El cuchillo del mendigo (1985)

El agua quieta (1989)

Ningún lugar sagrado (1998)

Otro zoo (2005)

NOVELA

Cárcel de árboles (1992)
El salvador de buques (1994)
Lo que soñó Sebastián (1994)
Que me maten si... (1996)
El cojo bueno (1996)
La orilla africana (1999)
Piedras encantadas (2001)

2.3 El contexto cosmopolita

La actividad de escritor la ha desarrollado, Rodrigo Rey Rosa, en el contexto cosmopolita. Sus constantes viajes le han permitido abordar temas y formas no tradicionales en nuestro medio. Su estadía en ambos lados del Mediterráneo, África y Europa, le han brindado la riqueza de muchas culturas, tanto noveles como milenarias, que enriquecen su temática y su argumentación.

De esta manera, al leer a Rey Rosa se puede estar en las costas mediterráneas, en alguna ciudad árabe o en alguna cosmopolita; o, en forma de digresión, puede trasladar al lector de un continente a otro, de la selva al desierto. Llega a romper hasta la barrera idiomática para incursionar en modismos exóticos.

Dentro de lo nacional sus relatos se desarrollan tanto en la ciudad como en alguna aldea; en la selva como en algún lago; con gente urbana como también con aldeanos y con campesinos, dándole a todo el valor del conocimiento, el valor protagónico del actante.

III. MARCO TEORICO

La literatura fantástica es un género que en la mayor parte de Hispanoamérica y, especialmente, en Centroamérica poco se ha cultivado. El área en que mayor desarrollo ha tenido este tipo de literatura es en la región rioplatense (Argentina y Uruguay).

Julio Cortázar, uno de los máximos exponentes de este género, dice al respecto: “¿Por qué la región del Río de la Plata ha sido y continúa siendo la tierra elegida de la literatura fantástica en Hispanoamérica? Ciertamente es, por supuesto, que escritores de México, Colombia y muchos otros países hispanoamericanos han escrito notables novelas o cuentos en los que lo fantástico se encuentra presente, pero basta echar una mirada al panorama general de nuestro continente para darse cuenta que es en las dos orillas del Río de la Plata donde se encuentra la máxima concentración de este género” (5:101 tomo I).

Esta aseveración deja ver, con claridad, que el género fantástico no es un género muy popular en Hispanoamérica. El mismo Cortázar da algunas explicaciones acerca de este comportamiento: “Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica. Nuestro polimorfismo cultural, derivado de los múltiples aportes inmigratorios. Nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un *anywhere cut of the world* literario, no me parecen razones suficientes para explicar la génesis de *Los caballos de Abdera*, de *El almohadón de plumas*, de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertis*, de *La invención de Morel*, de *La casa de azúcar*, de *Las armas secretas* o de *La casa inundada...*, de Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Julio Cortázar” (5:79).

El hecho de que las condiciones rioplatenses señaladas por Cortázar no se cumplan en el resto de Hispanoamérica y el estar bajo el influjo de España, que para entonces era conservadora y no mantenía relaciones con sus vecinos europeos, pueden ser las causas de que en estos países no se haya dado con mucha fuerza la presencia de lo fantástico.

3.1 Los orígenes: la literatura gótica

El foco de la civilización occidental es, indiscutiblemente, la antigua Grecia. Es aquí donde nace lo que hoy es el complejo tejido cultural dominante en dos grandes mundos: Europa y América.

Nace la literatura como resultado y evolución del mito, el que pasa a ser leyenda y desemboca en una única forma de expresión artística: la literatura; ésta, adopta como su manera de expresarse: el verso. Todo se escribía en verso: teatro, poesía, filosofía y hasta la misma historia.

A la caída de la civilización griega por la expansión del imperio de Alejandro Magno, y luego de que con la muerte de éste sus generales se repartieran el imperio, se dispersa la cultura griega por Europa, con fuertes influjos de las ideas orientales por la presencia de las huestes de Alejandro, las que en esta región llegaron hasta la India, de donde recogen todo lo portentoso de la filosofía y la religión orientales.

De esta manera, bajo la unificación de un único imperio: Roma, se llega a la consolidación de una lengua culta dominante: el latín, en la que se continúa con la tradición de que sea el verso la forma de escribir, incluso la ciencia y la historia, aunque ya como una forma alternativa.

La conversión del Emperador Constantino I, El Grande, al cristianismo, en el siglo II de la era cristiana, da paso a que el conocimiento quede en manos de la iglesia y sean los religiosos los custodios del saber. Para la época de la escolástica, los monasterios se convierten en santuarios donde se resguarda, celosamente, todo el conocimiento que la humanidad ha acumulado hasta ese momento en el hemisferio occidental.

Durante la Edad Media, cuando en Europa se estaban definiendo los territorios, se establecían las nacionalidades y se fundaban reinos e imperios, surge la figura del caballero; el que estaba al servicio de un rey o un príncipe y en nombre de éste realizaba conquistas y ocupaba territorios. A este período pertenecen los grandes poemas de gestas, donde cabe destacar: *El poema de Mio Cid*, *El cantar de Roldán* y *El cantar de*

los Nibelungos, los que llegan a ser poemas nacionales de España, Francia y Alemania, respectivamente, y que pertenecen a la época heroica.

Los señores feudales llegaban a ser grandes propietarios en lugares remotos, para aquella época, donde fundaban su castillo, su fortaleza, y alrededor de ésta se desarrollaban las aldeas y poblados, los que estaban conformados por antiguos soldados y gente de los pueblos conquistados. Estas gentes, pasado el tiempo, llegaban a ser agricultores, pastores o artesanos de comarcas pertenecientes al señor feudal, quien ya en tiempos de paz procuraba su bienestar a cambio de impuestos. Las leyes aplicadas en sus aldeas, las que rodeaban el castillo, eran dictadas por el propio señor feudal. De esta manera, se generaba un rico castillo con un poderoso señor feudal como propietario, rodeado de muchos súbditos en condiciones de miseria.

Para asegurarse la no intromisión y disuadir la curiosidad de los aldeanos, los señores feudales hacían correr historias de miedo entre los mismos; se decía, que en el castillo espantaban; que había fantasmas; que allí torturaban; que había brujos y hechiceros, los que se convertían en animales feroces y en monstruos que devoraban a los intrusos; etc. La idea era que el miedo alejara a los aldeanos del castillo y de sus riquezas y, también, que no se descubriera la buena vida que se llevaba en el interior de la fortaleza. Esta práctica también era llevada a cabo por los religiosos, los que estaban interesados en ocultar las riquezas y el bienestar de que se disponía en los monasterios.

Con estos antecedentes, la tradición oral se fue, poco a poco, plasmando hasta llegar a ser literatura escrita y adoptó carácter particular para cada pueblo pero con idénticas o muy parecidas intenciones. Así se llegan a generar una serie de particularidades que se afincan en las distintas literaturas.

Entre las más notorias, de estas particularidades, están: la idea de infundir miedo, ámbitos tenebrosos, nocturnidad y la presencia de monstruos y animales prodigiosos; hombres y mujeres con grandes deformaciones físicas y mentales; y, la presencia de elementos persuasivos como verdugos y cámaras de tortura; así como también cárceles y trabajos forzados.

En Europa se hace de este tipo de relato una moda, pero es en los territorios godos, la actual Europa Central: Alemania, Polonia, Austria, Hungría, donde alcanza su máxima expresión con la literatura gótica; una literatura más cruel que la del resto del continente, por provenir de pueblos más guerreros y feroces. De esta manera los mitos y leyendas góticas, como el trueque de la vida por deseos placenteros o las penitencias infernales, sirven de base a la literatura gótica, la que estaba dominada por la idea del retorno de los muertos al mundo de los vivos, para lo cual crea a su personaje favorito: el fantasma.

Antecedentes de la literatura fantástica. Los recursos mencionados anteriormente, son utilizados ya en obras del siglo XI y XII donde lo dominante es el miedo y la aparición de fantasmas y hechos sobrenaturales, tan propios de la literatura gótica. Rodolfo E. Modern, en su *Historia de la literatura alemana*, señala: “Las canciones heroicas de esas épocas remotas, vivificadas por la memoria y por una tradición oral que estaba lejos de haber desaparecido del todo, adoptan ahora, desde 1160 aproximadamente, formas estróficas perfeccionadas” (12:57). Así, a estas alturas del siglo XII, se da ya una estrofa que busca el camino prosaico.

Haciendo alusión a un autor alemán y a la literatura francesa, con relación a las pasiones humanas y hechos que son sobrenaturales, Modern dice: “Henrich von Morugen (muerto en 1222) es un poeta que hace honor a su arte, consumado dentro de los límites previstos por los modelos provenzales, a lo que agregó no sólo gran perfección en la forma, sino algo más valioso y excepcional. Es su acento personal, el hecho de que el amor por él cantado no puede encuadrarse en el acostumbrado ademán convencional, porque Henrich von Morugen lo siente vivir profundamente dentro de su corazón. Un amor puro, que se inspira en una amada idealizada que se transfigura, mediante empleo de una fantasía apasionada, en algo que trasciende los límites terrenales, es la nota recurrente de este mensajero de *Meissen*” (12:69,70).

Aquí es donde se gesta la originalidad de la literatura gótica; nace así lo sobrenatural, lo que va a ser característica fundamental de este tipo de literatura a través de los siglos. Cuando Modern escribe: “trasciende los límites naturales” dice, exactamente, que se sale de toda explicación lógica; que se está en el campo de lo sobrenatural.

Las composiciones literarias en adelante, se van a ir enriqueciendo con hechos, personajes y circunstancias o relaciones, que serán el sello distintivo de lo gótico, tal como: lo tétrico, los lugares oscuros, los bosques tupidos y encantados, animales o personas poseídas por el diablo, talismanes que tienen un encanto para el bien o para el mal, relación de personas normales o casi normales con seres malvados o celestiales.

Caso típico de esto es la leyenda del Dr. *Faustus*, que llega a su máxima expresión con la composición de Goethe. Hay que recordar que aquí el diablo (*Mefistófeles*), adopta la forma de un perro para seguir al Dr. Fausto hasta su laboratorio; igualmente, que el Dr. se ve involucrado con el diablo por una relación que éste último dejó inconclusa con el padre de Fausto. Así, la mayor parte de la obra y la leyenda que sirve de base, se desarrolla en ámbitos y ambientes nocturnos y, en compañía de muchos demonios y brujos. Ésta es una de las leyendas más connotadas y tradicionales de lo gótico, y ha servido de base a muchas piezas en narrativa, teatro y música; ésta última en composiciones instrumentales y de ópera.

Muchas más son las leyendas que fueron orales y que pasaron a ser parte de la tradición literaria gótica, tal es el caso de Sigfrido y Brumilda, héroes de *El cantar de los Nibelungos*, pieza de origen austriaco que identifica a la Europa Central, tanto como Ulises en *La Odisea* identifica a los griegos antiguos.

De esta manera es como va madurando la literatura de los godos, la que poco a poco se va expandiendo por Europa y va dando obras y personajes que llegan, incluso, a ser arquetípicos como *don Juan Tenorio*, en España, o *Hamlet*, en Inglaterra. Es más, esta literatura llega hasta hoy, en una y mil formas, en uno y mil personajes que pasan a ser reminiscencia de la literatura gótica.

3.2 La literatura fantástica

A través del tiempo los elementos señalados, de la literatura gótica, se mantuvieron vigentes y se modificaron de acuerdo con la región y las distintas escuelas, generaciones o grupos literarios, hasta llegar al Renacimiento. Aquí fueron nuevamente las formas clásicas grecolatinas las que rigieron las artes y la literatura.

Tras la fatiga de estos modelos y la explotación de muchos movimientos efímeros, se creyó que los elementos góticos habían desaparecido o que se habían olvidado, pero surgen nuevamente tras El Neoclasicismo.

Una de las más importantes formas de reaccionar contra los clásicos consistió, precisamente, en retomar los elementos godos para volver a hacer del miedo el elemento fundamental de la literatura.

Inicios de la literatura fantástica (siglo XVIII). Es en Francia donde se inicia este retorno y cabe a Jacques Cazotte (1719 – 1792) ser el precursor. Cazotte fue conocedor de leyendas y literatura esotérica alemana, y cultivador de aficiones en círculos de ciencias ocultas, escribe acerca de hechos sobrenaturales, magia, hechicería y otros temas afines. Su más lograda obra, la que se considera como el mayor de los aportes a la literatura fantástica, es *El diablo enamorado*, escrita en 1772. Esta obra hace de Cazotte el primer escritor de literatura fantástica al lograr un relato donde el protagonista convive con una mujer a la que considera como anormal, y al interrogarla le responde que es una sílfide. El protagonista, Álvaro, duda, y esta duda de considerar a su amada como humana o no, se mantiene en toda la obra a través de pequeños lapsos. Este relato gozó de mucha popularidad y le dio fama a su autor.

Aproximadamente veinte años después, Jan Potocki (1761 – 1815), escritor polaco radicado en París, escribe, en francés, su obra cumbre: *El manuscrito encontrado en Zaragoza*. Esta composición es considerada como la primera obra fantástica propiamente dicha, Tzvetan Todorov dice de ella: “...se trata de un libro que inaugura magistralmente la época del relato fantástico...” (17: 25).

En esta obra se encuentran, ya, los dos grandes elementos que dan como resultado lo fantástico: la duda y lo sobrenatural. La presencia de estos elementos se da no de una manera dispersa y periférica, sino más bien pasan a ser la columna vertebral de la composición. Se sabe que fue publicado por entregas en San Petersburgo y que la primera edición en polaco data de 1847.

En *El manuscrito encontrado en Zaragoza* se narran las aventuras de Alfonso van Worden, héroe y narrador del libro, al cruzar las montañas de Sierra Morena. Las acciones se inician con hechos que no atentan contra lo natural y cotidiano, pero que sí comienzan a generar expectación tanto en el protagonista como en el lector, ya que de pronto el acompañante de Alfonso, Mosquito, desaparece; horas después también desaparece su ayudante, López. Cuando ya viaja solo, los habitantes de la región le informan que por ahí rondan los fantasmas de dos bandidos recientemente ahorcados. Alfonso continúa su camino y para descansar se refugia en una posada abandonada.

Ya en la posada, exactamente a la media noche se le aparece una bella mujer de raza negra, semidesnuda, y lo conduce hasta un subterráneo y allí vive lo más intenso de la aventura, es llevado hasta la presencia de dos bellas damas, también ligeramente ataviadas, que le indican que son sus primas. Él duda y llega a considerar a aquellas mujeres como la personificación del diablo. Luego de que le dan de comer y beber regresan, los tres, al dormitorio y después de jugueteos, se duermen. Al despertarse, Alfonso está tendido en el monte y en lugar de estar entre los bellos cuerpos de mujer, está entre los cadáveres de los ahorcados. Este es el primer hecho sobrenatural: las bellas mujeres se convierten en pestilentes cadáveres.

Las aventuras continúan desarrollándose con los mismos actores y en el mismo lugar o en lugares próximos. De esta manera, al continuar la travesía, llega a una gruta donde vuelve a encontrar a sus primas, éstas lo seducen de nuevo y entra en acción otro personaje: un hombre que lo quiere matar y le hace tomar un brebaje; pierde el sentido y cuando vuelve en sí, en lugar de las trenzas de sus primas, lo que tiene en las manos son las cuerdas de la horca.

El relato continúa de la misma manera y el personaje-narrador siempre se halla ante la duda, pues quiere creer que lo que pasa tiene una explicación pero la realidad lo pone ante lo sobrenatural en todo momento.

La novela de Potocki discurre, de principio a fin, ante la duda y lo sobrenatural, logrando una ilación que sentó las bases no sólo de la literatura polaca de su época, sino que también de la literatura fantástica en general.

Al relacionar *El diablo enamorado* con *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, Todorov escribe: “Recurrimos pues a otro libro, escrito unos veinte años después que nos permitirá formular un mayor número de preguntas, se trata de un libro que inaugura magistralmente la época del relato fantástico: *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki” (17:25). Esta obra, escrita aproximadamente en 1792, tiene el mérito de ser la primera del género fantástico.

3.3 El Romanticismo

A partir de Potocki la literatura fantástica tiene un desarrollo ascendente; prácticamente, en toda Europa se hace poesía, teatro y narrativa, de miedo.

Así, esta literatura encuentra en El Romanticismo un gran aliado, puesto que con la novela histórica se da un retorno a lo medieval y se halla una vía directa para continuar con el uso de lo gótico, pero desde una perspectiva del hombre del siglo XIX.

El primero de los grandes narradores que toma en serio esta tarea es el inglés Walter Scott (1771-1832). Este escritor nacido en Edimburgo, Escocia, es considerado el fundador de la novela histórica; pues, partiendo de datos, fechas, lugares y personajes reales, realiza sus obras. Se considera, también, que es uno de los primeros en generar expectativa en el lector, es decir, que tanto su manejo temporal como el tratamiento de los indicios, lo hace ser precursor y fundador de la novela histórica.

Es importante agregar, que “Scott tradujo romances góticos alemanes y a Goethe. Influyó en autores de renombre como: Charles Dickens, F. Cooper, Balzac, A. Dumas, Pushkin y Virginia Wolf” (13: 945).

La obra cumbre de Scott es *Ivanhoe*, escrita en 1820. En esta obra plasma la rivalidad entre normandos y sajones.

Esta novela trata, fundamentalmente, de las peripecias y aventuras del caballero Ivanhoe, hijo de un noble venido a menos por su filiación política con el rey Ricardo

Corazón de León. También se refiere a la vuelta del rey, a quien habían hecho prisionero en Alemania.

Esta obra es de principio a fin una intriga pues desde el retorno incógnito de *Ivanhoe*; las relaciones con su prima; su trato con los judíos, los que eran muy mal vistos en esa época; hasta la forma de desenmascarar a sus enemigos y el castigo al usurpador del trono, el príncipe Juan, conforman una serie de hechos misteriosos. Los lugares tétricos, las ruinas de castillos y estancias, los personajes funestos, dan una serie de elementos que bien pueden servir para darle el nombre de “fantástica” a la novela de Scott y, en general, a toda su obra.

El más grande de los escritores románticos franceses es Victor Hugo (1802-1885), que nació en Besançon y murió en París. La más importante de sus obras históricas es la novela *Nuestra Señora de París*. En ésta se narra la historia de Quasímodo, un niño expósito de la catedral, que debido a su fealdad no es adoptado por ningún feligrés y el obispo, Claudio Frollo, tiene que quedarse con él por humanidad. El desdichado expósito llega a ser un verdadero monstruo que vive confinado tras los muros de la catedral de Notre Dame. Durante un carnaval conoce a Esmeralda, una bella joven de quien está locamente enamorado Monseñor Claudio, y también el hermano de éste, Juan Frollo del Molino. De esta manera se desarrolla una historia de amor, donde la mayor entrega y ternura se da por parte del jorobado, Quasímodo, quien llega a soportar humillaciones, amenazas y tortura por el amor de Esmeralda. Esta joven resulta ser la hija de una penitente, enclaustrada en un nicho público, a quien los gitanos le han robado a su hija.

En esta obra la ambientación es tétrica, los personajes misteriosos, comenzando por el protagonista, Quasímodo; el miedo es transmitido de muchas formas: desde la apariencia de los personajes hasta la tortura, pues a Esmeralda le quiebran un pie y posteriormente la ahorcan, por acusaciones de brujería.

Los pasillos y terrazas de la catedral sirven de espantoso escenario para las andanzas y sufrimientos del jorobado, y para las oprobiosas actuaciones del obispo.

Juan Frollo del Molino resulta ser un verdadero caballero enamorado, quien en un principio se acerca a la joven sólo por placer, pero que al final actúa con amor sincero,

llegando a enfrentar, incluso, al tribunal de “La corte de los milagros” y a casarse con Esmeralda por el ritual gitano.

Victor Hugo logra con esta obra, una verdadera narración medieval y una portentosa aplicación de los postulados románticos, una novela que de principio a fin se ve plagada de elementos fantásticos.

El final de esta novela es muy impactante, ya que Quasímodo baja a la fosa común, donde entierran a los ahorcados, y muere con el cadáver de Esmeralda entre sus brazos; hecho descubierto muchos años después, cuando al remover la fosa hallan el esqueleto de un jorobado abrazado a un pequeño esqueleto de ahorcada.

En cuanto al relato corto, Edgar Allan Poe (1809-1849) es quien logra las mejores piezas con características fantásticas, dentro del Romanticismo. Son varias las narraciones que los críticos enmarcan dentro de esta categoría, siendo los más importantes: *La caída de la casa de los Husher*, *Los asesinatos de la Calle Morgue*, *El gato negro*, *El manuscrito encontrado en una botella*. Todos estos relatos están contenidos en *Narraciones extraordinarias*, editadas entre 1840 y 1845.

Otros autores importantes, en la literatura fantástica, son: Gerard Nerval (1808-1855), escritor romántico francés, su principal obra fantástica es *Aurelia*; Ernest Hoffman (1776-1822), escritor alemán, su principal obra fantástica es: *La princesa Brambilla*.

3.4 Herederos de la literatura fantástica

Aquí se incluyen los tipos de relato que sin ser totalmente fantásticos, sí tienen muchos elementos que los emparenta con este género.

Están contenidas aquí, principalmente, las obras de ciencia ficción y la novela policíaca. Entre los más consagrados autores de estos géneros encontramos a Julio Verne y Henry James.

Otro autor importante, aunque algunos críticos no lo consideran fantástico, es Franz Kafka (1883-1924), escritor checo que escribió en alemán, autor de *La metamorfosis*.

De esta manera la lista se puede volver interminable pero basten estos casos para ejemplificar la gran influencia que alcanza la literatura fantástica, la que así como se apoyó y se apropió de la literatura del Romanticismo, lo hace también con muchas otras escuelas y movimientos literarios; a tal grado, que su influjo puede considerarse universal.

3.5 La literatura fantástica en Hispanoamérica

Desde sus más remotos antepasados, el hombre de las tierras que hoy se conocen como Hispanoamérica se vio imbuido por la magia, la hechicería, por una teogonía y una ontología fantástica. Las creencias varían, según los pueblos y las culturas, pero convergentes en algo de capital importancia: los orígenes divinos y la relación de los dioses con el ser humano. En este sentido hay mucho paralelismo con las culturas de Europa y Medio Oriente, valga decir: la Antigua Grecia y el pueblo judío-cristiano.

Una fuente maravillosa, aunque muchos le señalen contaminación española es *El Popol-Vuh*; el libro sagrado de los Quichés, traducido en época de la colonia. Al leer este texto siempre se está en contacto con hechos portentosos, sobrenaturales, con hombres de fuerza colosal y, las transformaciones hombre-bestia están presentes a lo largo de todo el texto. Tal vez este texto no haya sido objeto de un estudio de lo fantástico, pero la dominante de los elementos fantásticos es constante. Su carácter mitológico, su misticismo y el contenido sagrado, para todo un pueblo, lo emparentan con las Sagradas Escrituras.

De igual manera hay otros textos, como *El Rabinal Achí*, pieza teatral donde la actuación del hombre se sublimiza hasta alcanzar portentos y características casi divinas.

Existen, igualmente, algunos textos sudamericanos como *El Ollantay*, donde también se patentiza la conexión entre el hombre y las divinidades, y donde los acontecimientos raros o sobrenaturales no escasean.

A su llegada, los españoles se encontraron con un panorama que les fue sorprendente, novedoso. Los europeos vinieron a América, a hacer realidad sus sueños largamente acariciados en las novelas de caballería y en la poesía bucólica; aquí encontraron una exuberante naturaleza con sus secretos y encantos que los dejó sorprendidos; pensando, incluso, en que estas tierras eran aquellas que los poetas se habían imaginado y con las que el más común de los mortales, soñaba. A este respecto, Oscar Hanh escribe: “La posibilidad de encontrar cosas sorprendentes... el Paraíso Terrenal, que Colón creyó hallar cerca del Orinoco; la fuente de la eterna juventud, rastreada en vano por Juan Ponce de León; las Amazonas, cuya búsqueda fue encomendada por Diego de Velásquez a Hernán Cortéz; grifos, tritones, dragones, enanos, gigantes, hombres con un ojo en la frente, hombres con cola; y lugares fabulosos como El Dorado o la Ciudad Encantada de los Césares; fue un poderoso aliciente para los españoles al emprender la exploración de América” (8:9). Desde aquí se nota, ya, un sincretismo, una mezcla de las ideas que eran recuerdos o imaginación, con la realidad que los españoles tenían al frente.

Con estos elementos a su disposición, nace la crónica. Una mezcla de descripción con algún toque retórico y algo de imaginación.

Muchos son los cronistas que describen estas tierras y le ponen su toque personal de apreciación, de acuerdo con sus particulares intereses y creencias. Tal vez se deba de considerar como fundadoras de estas crónicas, las cartas de Cristóbal Colón a los Reyes Católicos. En éstas, el almirante describe lo encontrado, poniendo algo de su cosecha e intención, de sus temores, de su sorpresa y de su asombro ante esa realidad. Pueden seguir las crónicas de Fray Bartolomé de las Casas; y algunos otros tratados, como: *La verdadera y notable relación de la conquista de la Nueva España y Guatemala*, de Bernal Díaz del Castillo.

En estos escritos los antiguos combatientes de la conquista hicieron relación de sus hazañas a favor de la corona española, para lograr alguna indemnización o favor de parte de los soberanos.

De esta manera se hace un recorrido por todo el período colonial hasta llegar a los distintos movimientos de independencia, donde la moda literaria la marcó El Romanticismo; el que, al continuar los demás movimientos literarios, se fue reformando y deformando en estilo, temas e intereses, pero siempre manteniendo las dos partes fundamentales: mítica y fantástica, que dan lugar al pensamiento hispanoamericano, lo ancestral precolombino y lo español.

Al referirse a este sincretismo, Rubén Darío escribía a finales del siglo XIX: “Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció en la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonio, el mal de ojo” (8: 10)

La literatura hispanoamericana, nace realista, El periquillo Sarniento (1816), y con el tiempo se va desarrollando hasta constituir, en la actualidad, algo propio de estas tierras, cuyo influjo se ha dejado sentir en la misma España y en el mundo entero.

Para su estudio, muchos críticos y teóricos de la literatura fantástica hispanoamericana la dividen en dos épocas: “...una anterior a 1935, para la cual, Cedomil Goic, propone el nombre de Época Moderna, cuyo comienzo se fija en el año 1800, aproximadamente; otra posterior, Época Contemporánea, que abarcaría desde 1935 hasta nuestros días” (8:11).

3.5.1 Época moderna

Esta época se puede dividir en dos corrientes: la de los escritores nacidos entre 1815 y 1859; y, la de los modernistas y mundonovistas, que escribieron en las primeras décadas del siglo XX.

A la primera generación, escritores nacidos entre 1815 y 1859, pertenecen:

a. Juan Montalvo (1832 – 1889), ecuatoriano. Con la obra *Gaspar Blondin* (1858). Se considera que esta obra pertenece a la agonía del Romanticismo, pues está compuesta, tardíamente, con todos los postulados de esta escuela. Aquí el protagonista regresa, aparentemente, de la tumba después de su ahorcamiento.

b. Juana Manuela Gorriti (1818 – 1892), argentina. Con la obra *Quien escucha su mal oye* (1864). Esta obra está orientada a mostrar la influencia de las creencias y hace de las mismas su tema principal; la trama se desarrolla por la curiosidad del protagonista que escucha y ve lo que pasa en la habitación vecina, con lo cual queda muy impresionado y enferma.

c. Miguel Cané (1851 – 1905), argentino. Con la obra *El canto de la sirena* (1872). Lo dominante aquí es la pérdida de la razón. Cané recurre a un manejo temporal interno, en este cuento, de tal forma que es hasta el final cuando descubre al lector la locura del coprotagonista. Los recursos empleados son de orden erudito, ya que a lo largo de la trama el narrador emplea muchos términos científicos y filosóficos, lo mismo que los protagonistas, quienes son estudiantes.

d. Eduardo Blanco (1838 – 1912), venezolano. Obra: *El número 111* (1873). Esta composición trata de la presencia del diablo entre los humanos, y de los tratos que éstos pueden llegar a hacer con el maligno por diversos intereses. En este caso, es el diablo el que se aprovecha del gran enamoramiento de un joven por una dama, y se le aparece en el teatro, para ganar su alma. Para lograr sus propósitos, el diablo, le ofrece una butaca vacía en un teatro completamente lleno. La butaca número 111.

e. Eduardo Ladislao Holmberg (1852 - 1937), argentino. Su obra: *El ruiseñor y el artista* (1876). Este cuento trata acerca del retorno a la vida después de la muerte. Para el caso, el autor logra que una joven mujer vuelva a la vida después de dos años de muerta y conviva con su misma familia, reencarnada en un ruiseñor.

f. José María Roa Barcena (1829 – 1908), mexicano. Su obra: *Lanchitas* (1880). Este cuento se basa en la leyenda popular. Cuenta la historia de un sacerdote católico, al que

apodaban Lanchitas, que va a dar la confesión y auxilio a una moribunda, y olvida su rosario. Al día siguiente, cuando regresa por la reliquia, le informan que esa casa está abandonada desde hace más de medio siglo, y encuentra su rosario junto a un esqueleto.

g. Eduardo Wild (1844 – 1913), argentino. Su obra: *Alma callejera* (1882). En esta composición se trata acerca del desprendimiento del alma y de cómo ésta puede habitar otro cuerpo. Lo fundamental, en este relato, es el manejo de la relación cuerpo-alma; lo que hace más intensa la trama es que el alma se desprende del protagonista y busca el cuerpo de su amada.

h. Rubén Darío (1867 – 1916), Nicaragüense. Su obra: *Verónica* (1896). En este cuento Darío trabaja, magistralmente, dos opuestos que desde siempre han acompañada a la humanidad: el bien y el mal. El primero está representado por un sacerdote y el segundo por fuerzas diabólicas. En el desarrollo del relato, el mal triunfa y el sacerdote resulta estar al servicio de las fuerzas del mal.

Igualmente, Darío, en D. Q. hace que Don Quijote luche junto a los españoles en el movimiento de independencia de Cuba.

En la mayoría de los cuentos de los autores citados hay predominio de la vuelta de los muertos a este mundo; la presencia del diablo, como tal o como algún espíritu maligno. Los personajes a que más se recurre son: proscritos, sacerdotes, artistas y científicos. Entre las circunstancias más notables están: los ahorcamientos, el mundo de los reclusos en el manicomio, personajes que menosprecian la religión y adoran la ciencia, la magia, la hechicería, etc.

En el grupo que completa esta época, vanguardistas y mundonovistas, que escribieron en las primeras décadas del siglo XX, se encuentran:

a. Amado Nervo (1870 – 1919), mexicano. Sus obras: *El bachiller*, *Pascual Aguilera*.

b. Clemente Palma (1872 – 1946), peruano. Sus obras: *Cuentos malévolos*, *Historietas malignas*. Clemente es hijo de Ricardo Palma, autor de las famosas *Tradiciones peruanas*.

c. Macedonio Fernández (1874 – 1952), argentino. Sus obras: *Continuación de la nada*, *Papeles de recién venido*. Este autor tiene el mérito de ser el maestro de Jorge Luis Borges.

d. Alfonso Reyes (1889 – 1959), mexicano. Sus obras: *La cena*, *Visión de Anáhuac*. Las obras de Reyes abundan en tópicos emparentados con la filosofía.

e. Horacio Quiroga (1878 – 1937), de Uruguay. Sus obras: *Cuentos de locura y muerte*, *Los cuentos de la selva*. Quiroga logra en estas colecciones verdaderas joyas, donde se conjuga lo sobrenatural y la duda en una forma extraordinaria, tal es el caso de: *El almohadón de plumas*.

f. Rafael Arévalo Martínez (1878 – 1975), de Guatemala. Sus obras: *El hombre que parecía un caballo*, *Cuatro relatos con lo sobrenatural y otros relatos*, *Las noches en el palacio de la Nunciatura*.

Arévalo Martínez tiene el mérito de ser de los precursores del psico-zoomorfismo, empleado en *El hombre que parecía un caballo*, principalmente, y en otros relatos, como *La signatura de la esfinge*.

Este es un grupo de autores que se considera de transición, pues, en sus obras se vislumbran, ya, los elementos que conforman la literatura hispanoamericana contemporánea.

3.5.2 El umbral de la literatura fantástica contemporánea

El año de 1935 señala un acontecimiento importante para la literatura en Hispanoamérica. En ese año Jorge Luis Borges publica: *Historia universal de la infamia*.

Esta obra rompe completamente con la forma y el estilo de las construcciones literarias hispanoamericanas; más aún, con el contenido, el que no se había podido

desprender de las características del criollismo ni del regionalismo y continuaba, tardíamente, teniendo sus bases en un romanticismo decadente.

A partir de esta obra Borges incorpora a la literatura, una forma de pensamiento filosófico en medio del que aborda el existencialismo. Pero no un existencialismo en el que se plasma la forma de vida del personaje, el que en su mayoría seguía siendo el campesino, el criollo o la misma naturaleza, sino que comienza a tratar al ser interno, al ser ontológico; su tratamiento del tiempo y el espacio incursiona ya en lo filosófico, y las interrogantes que aborda son de carácter universal.

Los lugares y los personajes pueden ser reales, hasta históricos, pero la penetración de su psique, de su alma, hace que los relatos se salgan de lo tradicional y se comiencen a dar resultados de alcances insospechados, tanto en el tratamiento temporal como espacial de la obra literaria.

Con esta publicación el mismo Borges asume el compromiso de no volver la vista atrás, a modelos caducos o decadentes que continuaban nutriendo la temática de la narrativa hispanoamericana. Comienza, así, el largo camino que lo llevará a ser uno de los padres de El Ultraísmo y, también, uno de los más importantes precursores de la nueva narrativa hispanoamericana, la que llega a su máxima expresión con el *Boom*.

Muchos o, tal vez, todos los escritores hispanoamericanos se nutrieron de Borges. Él fue el norte que muchos grandes, como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez o Julio Cortázar siguieron antes de tener un estilo propio.

Emir Rodríguez Monegal, lo expresa así: “La crítica latinoamericana ha tardado en reconocer los méritos excepcionales de este libro, el primero de la nueva narrativa que desembocaría en lo que se ha llamado el *Boom*.”

Pero algunos lectores privilegiados, como el narrador cubano Alejo Carpentier y el colombiano Gabriel García Márquez, pronto descubrieron la mina verbal y humorística que era la *Historia universal de la infamia*, como lo demuestran, en tácito homenaje, *El reino de este mundo* (1949), del primero, y *Cien años de soledad* (1967), del segundo” (16: 441).

Con esta aseveración se está reconociendo el lugar de primer orden que Jorge Luis Borges ocupa en la historia de la literatura hispanoamericana. Por algo los críticos e historiadores de la literatura sitúan en 1935 el punto de transición, el límite entre el ayer y el hoy de la literatura en Hispanoamérica; situación, ésta, que al cambiar los fríos números por un nombre bien podría decir: antes y después de Borges.

3.5.3 Época contemporánea

Esta época da inicio con Jorge Luis Borges y su obra *Historia universal de la infamia*, en 1935. A partir de aquí, tanto la forma como el contenido de la obra literaria van cambiando y tomando un rumbo metafísico que culminará con el *Boom*.

En este grupo se encuentran los escritores:

- a. Alejo Carpentier (1904 - 1980), cubano. Con su obra *El reino de este mundo*.
- b. Enrique Anderson Imbert (1910 - 2000), argentino. Obra, *El gato de Cheshire* (1965).
- c. Juan Rulfo (1918 - 1986), mexicano. Con sus obras *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). Este autor de tanta trascendencia, alcanzó la inmortalidad con tan sólo estas dos obras; la razón que los críticos dan para ello es que la temática aunque tradicional, recurre a elementos metafísicos y, sobre todo, a un tratamiento del tiempo que no tiene una cronología definida sino que es una mezcla de pasado y futuro, que desconcierta. En *Pedro Páramo*, abundan los elementos fantásticos.
- d. Juan José Arreola (1918 - 2001), mexicano. Con la obra *El guarda agujas*. Este autor destaca en el relato corto. Su más lograda composición es la obra citada, donde destaca por el manejo temporal y la participación del lector.
- e.- Julio Cortázar (1914 - 1984), argentino. Con su obra *Las armas secretas*. Cortázar es considerado el gran maestro del relato corto hispanoamericano. Con él se llega a

desprender, por completo, el relato de miedo, de los ambientes tétricos y los personajes sobrenaturales.

f. Adolfo Bioy Casares (1914 - 1999), argentino. Obra: *La invención de Morel*.

Bioy Casares es uno de los precursores de la literatura fantástica hispanoamericana. Coetáneo e íntimo amigo de Borges. La obra citada es su mejor novela; en relato corto sobresale con *Los caballos de Abdera*.

g. Gabriel García Márquez (1928 -), colombiano. Su obra: *Cien años de soledad*.

Este autor es de los más importantes del *Boom*, Con la obra citada se hace famoso mundialmente, ganó el Premio Nobel de literatura en 1982. Con esta obra, García Márquez rompe los modelos tradicionales del tratamiento del tiempo y del espacio. Puede considerarse que con esta composición se culmina el trabajo iniciado por Borges y que tiene como punto intermedio a Juan Rulfo.

h. Carlos Fuentes (1928 -), mexicano. Con la obra *Aura*. Con esta obra Fuentes logra una pieza fantástica muy original, ya que pone en la mente de la protagonista la idea de que su huésped es la reencarnación de su esposo.

Este grupo de escritores conforman gran parte de lo que, en los años sesenta, se denominó el *Boom* de la literatura hispanoamericana. En un principio se dijo de este movimiento que su espectacularidad estaba, tan sólo, en sus altas ventas, pero poco a poco se le fue dando su lugar como un movimiento innovador. Los aporte de este movimiento son en el campo de la estructura interna de la obra, más que todo en el manejo temporal; en la temática; en la caracterización de los personajes; y, principalmente, en el tratamiento de los opuestos verosímil / inverosímil.

Esto último es el mayor aporte en el campo de lo fantástico, pues, aquí ya no se generan sus características a través de algunas acciones, sino que todo el relato es, en sí, una acción que genera duda.

3.6 La literatura fantástica guatemalteca

En Guatemala es muy poco el influjo que ha tenido la literatura fantástica. Con un Romanticismo que se extiende hasta bien entrado el siglo XX y una tradición literaria

que, desde la Revolución Liberal de 1871, se vio plagada de ideales políticos, no se le da importancia a la literatura con elementos fantásticos. Tímidamente, algunos autores se aventuran a incluir algo que provoca miedo pero sin abandonar, por completo, los modelos tradicionales ni los arquetipos propios de esta cultura.

Es hasta 1896, cuando Ramón A. Salazar (1852 – 1914), publicó *Stella*, en la cual aparece una obra cuya temática y personajes son bastante apegados a lo fantástico. Salazar, liberal por pensamiento y acto, ya que participó activamente en la gesta del General Justo Rufino Barrios, tiene una producción variada, ésta va desde el periodismo hasta la novela, con un predominio de didactismo y erudición. Al igual que otros escritores de su época, usa la palabra escrita para volcar sus simpatías y su apoyo a las causas liberales. Es con *Stella* donde se vislumbra algo diferente, dominado por lo sobrenatural. Aquí se cuentan las andanzas de un bohemio que llega a enamorarse de una dama, de quien no está seguro que sea un ser de carne y hueso, un ángel o un demonio. Se encuentra, en *Stella*, cierto influjo de *El diablo enamorado*, de Cazotte.

Stella, con estos rasgos extraños para su época y en una sociedad conservadora, como la Guatemala del siglo XIX, tuvo buena acogida, aunque por parte de críticos, como Seymour Menton, se diga que no es una verdadera novela. De esta manera, *Stella* es el más lejano precedente de la literatura fantástica en Guatemala, y Ramón A. Salazar su precursor.

Una literatura verdaderamente fantástica aparece con *El hombre que parecía un caballo* (1914), de Rafael Arévalo Martínez.

Este cuento, donde el protagonista enfrenta profundas transformaciones en su psiquis y en sus actos, es una pieza dominada por el psicozoomorfismo, recurso frecuentemente utilizado por Arévalo. Es también utilizado en *La signatura de la esfinge* y en *Las noches en el palacio de la Nunciatura*.

En este relato se plantea el problema de la personalidad distorsionada por los efectos del alcohol, pero se hace en un nivel profundo, incluso a nivel de pensamiento y de estado de conciencia. Según referencias, incluso biográficas, este cuento trata de las relaciones de Arévalo con el poeta colombiano Porfirio Barbajacob, y de las grandes decepciones que el escritor guatemalteco experimentaba ante las transformaciones de su

amigo por efectos de alcoholismo. Sea como fuere, lo cierto es que Arévalo logra efectos de transformación de personalidad y de duda. Esto ante la incertidumbre de si la naturaleza normal del personaje son sus modales refinados y su gran capacidad creativa, en sobriedad, o lo bestial de sus actuaciones en medio de una borrachera.

Refiere la historia que antes de atreverse a publicar *El hombre que parecía un caballo*, Arévalo lo sometió a consideración del gran maestro Rubén Darío, de quien tuvo las siguientes apreciaciones:

“R. D. -¿Crees en mí?

A. M. -Sí, maestro, creo.

R. D. -Entonces apunta este nombre que voy a pronunciar: Lautremont. Y apunta este otro nombre, que es el de su única obra: *Los cantos de Maldoror*. Lautremont es el único poeta, y su obra es la única obra que da, aunque sea con vaguedad, un precedente a tu extraña obra. En mi libro *Los raros* encontrarás algunas noticias sobre él. Tu obra, fuera del caso único del terrible conde, no tiene igualdades ni analogías ni precedencias.

¿Qué minas nuevas en subsuelos desconocidos, entraste a explorar? ¿Qué filones no sospechados saqueaste? (3, t 3:78)

De aquí se desprende que, tal vez, por una mera casualidad o por un momento de inspiración, Arévalo se embarcó en una empresa de la que ni él mismo conocía su profundidad ni sus consecuencias.

Este cuento ha sido objeto de muchas críticas y análisis, que lo emparentan, incluso, con la obra de Kafka. Aunque en su momento se vio tan sólo como una burla o como una despiadada lapidación, con el tiempo se han ido descubriendo rasgos de lo fantástico que ponen este relato a la par de obras mayores dentro de este género.

Por otra parte, se incluye también dentro de los escritores de literatura fantástica a Miguel Ángel Asturias, principalmente por su relato *Mulata de Tal* (1963).

En esta novela, el eje principal de composición es un viaje imaginario a Tierrapaulita, la ciudad de los brujos, por el Brujo Bragueta y su mujer. En este lugar todo funciona al revés: los bellos edificios son los que están torcidos; los buenos árboles

están marchitos y no dan fruto; la gente es buena mientras más malas acciones comete; la vida se desarrolla de noche y se duerme a la luz del día; el único edificio feo es la iglesia, con sus enhiestos campanarios, porque no está en poder de los brujos el poderlos demoler. Así, en esta novela, Asturias hace gala de gran imaginación y capacidad en el manejo de lo sobrenatural, que es uno de los elementos fundamentales de lo fantástico.

Hasta aquí se tiene registro de lo fantástico en la literatura guatemalteca, y es de donde comienza la indagación que se pretende hacer en el presente trabajo: averiguar si en la actualidad este tipo de literatura se sigue dando en los relatos de Rodrigo Rey Rosa.

Con lo anterior se evidencia la presencia contemporánea de la literatura fantástica; tanto así, que las producciones de cine y televisión no sólo recurren a las obras de literatura fantástica, sino que sus libretos son fantásticos.

3.7 Conceptos básicos

Enrique Anderson Imbert, da la siguiente definición de cuento: “El cuento es una de las formas del arte de narrar, el arte de narrar es una de las formas de la literatura y la literatura es una de las formas de la ficción. *Fictio-onis* viene de *fingere*, que en latín significaba, por un lado, fingir, engañar, y por otro, modelar, componer. De un cuento puede decirse que es ficticio en ambas acepciones pues por un lado simula una acción que nunca ocurrió y por otro moldea lo que sí ocurrió pero apuntando más a la belleza que a la verdad. Un cuento es indiferente a las cosas tangibles. Su valor no depende de la existencia o inexistencia del asunto que narra. De ahí que libreros y bibliotecarios cataloguen el cuento como ficción por antonomasia. Claro que se quedan cortos porque con el mismo derecho podría catalogarse como ficción, no digo la novela, pero también la poesía, el drama o el ensayo literario. En todos estos géneros la realidad es lo de menos. La literatura, toda ella, es siempre ficción. Y viéndolo bien ¿No es ficción cuánto pensamos? La literatura no es ciertamente la única actividad humana que falsea y distorsiona la realidad. Aun la ciencia lo hace. Sólo que la ciencia lo hace a pesar suyo y en cambio la literatura falsea y distorsiona la realidad de propósito” (2:1).

En el desarrollo de este trabajo la definición de Anderson Imbert servirá para tener en todo momento la certeza de que se está trabajando con cuentos, y que las composiciones de la muestra podrían ser, entonces, cuentos fantásticos.

La función estética del lenguaje se ve profundamente significada en el relato corto (cuento), debido a su brevedad. La trama, que es la columna vertebral del cuento, debe de ser impactante pero artística a la vez. No hay lugar, en el cuento, para grandes alegorías o largas descripciones, como en la novela; de tal forma, que cada párrafo, cada línea, debe de llevar su carga estética que haga sentir al lector la presencia del arte a través del signo lingüístico. Debe ser envolvente y transmitir su arte, como lo dice Cassirer: “la realidad física parece retroceder en proporción a los avances de la actividad simbólica del hombre. En vez de tratar directamente con las cosas el hombre, en cierto sentido, conversa consigo mismo. Se ha envuelto tanto en formas lingüísticas, imágenes artísticas, símbolos míticos o ritos religiosos que ya no puede ver o conocer sino través de ese medio artificial. Tanto en el orden teórico como en el práctico el hombre no vive en un mundo de hechos crudos o de acuerdo con sus inmediatos deseos y necesidades: vive más bien en medio de emociones imaginarias, en esperanzas y temores, en ilusiones y desilusiones, en sus fantasías y sueños” (2:6).

Esto es lo que se pretende con el uso artístico de la palabra: transportar al lector a un mundo ideal, donde la realidad y la fantasía se confunden y forman un mundo de ensueño, y donde, tal vez, se genera la duda en el lector; esto es lo que logra el cuento en general. Para el caso específico del cuento fantástico, las palabras de Cassirer cobran una significación mayor, pues cuando dice “Se ha envuelto en...símbolos míticos o ritos religiosos...” (2:6) está aludiendo, exactamente, a lo fantástico que, según Todorov, tiene una fuerte carga basada en el mito y en los portentos que la religión ha colocado entre el bien y el mal.

Aunque el relato fantástico es muy antiguo, las teorías que lo abordan de una manera seria y desde un punto de vista estructural se inician con Tzvetan Todorov, quien en su trabajo *Introducción a la literatura fantástica*, de 1968, comienza por dar una definición que servirá de base a teóricos y críticos posteriores, la definición de Todorov es la siguiente:

“El relato fantástico 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, que el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje; al mismo tiempo que la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector 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” (8:30).

En el párrafo anterior Todorov señala, sin lugar a duda, los elementos que definen el relato fantástico, los que pasan a ser el motivo principal de este trabajo. Sin embargo, se debe de hacer notar que por trabajar sobre el texto, aquí se prestará atención a los dos elementos que se pueden identificar directamente en la obra: la duda y lo sobrenatural. Lo relacionado con el tipo de lectura no se aborda por ser extra textual.

Los conceptos y definiciones citados anteriormente, tomados de distintas fuentes, sirven de soporte para garantizar: Primero, que los relatos que se van a trabajar son cuentos, por cumplir con la definición de uno de los más importantes teóricos de este género, el escritor y profesor de la universidad de Harvard, Enrique Anderson Imbert. Segundo, que la parte artística o estética esté presente en los cuentos seleccionados; es decir, que los mismos cumplan con la calidad que amerite su análisis. Tercero, tener como referente una definición del relato fantástico para hacer la relación o identificación; para ello se recurre, aquí, a presentar un pequeño esbozo de la definición de Todorov, cuya teoría es la más importante en el desarrollo de este trabajo.

3.8 Diversas definiciones de lo fantástico

“Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento sobrenatural” (17:24).

Con esta aseveración, que aún no llega a ser la definición de lo fantástico, inicia Todorov su discurso sobre el tema. En este párrafo se plantean muchas situaciones que de lleno enmarcan el tipo de relato a que se refieren. Primero, llama la atención cuando dice: “es la vacilación”. Vacilar es dudar, estar en un impase, caer, aunque sea momentáneamente, en una actitud valorativa para tomar una decisión. Es un instante en el que, posiblemente, se esté jugando el todo por el todo y se necesite estar atento ante los acontecimientos para evitar algo contraproducente o fatal; es, pues, una situación delicada porque puede conducir a una elección entre lo bueno y lo malo, lo beneficioso y lo dañino, el triunfo o el fracaso, el amor o el odio, la vida o la muerte. En otras palabras, la vacilación determina un estado presente que puede generar múltiples resultados en el futuro, a través de la intriga.

Luego define Todorov al ente que experimenta esta vacilación y lo universaliza de una manera plena: “un ser”. Al hacer uso de este término, propio de la ontología, se llega a lo más profundo y significativo de la humanidad, puesto que quedan atrás elementos de tiempo, espacio, cultura, historia, etc. Todo queda atrás, para establecer que la duda experimentada es muy grande y que puede llegar a afectar la propia existencia, puede transformar al hombre en todos los planos existenciales: espiritual, material, moral, social; es decir, todo lo que significa el “ser humano” se ve comprometido y arriesgado ante esta vacilación; puede sufrir, a partir de esta decisión, una transformación sin retorno y ante eso es que experimenta duda.

Desde el punto de vista literario también surge otra disyuntiva: el “ser” que duda puede ser el lector o el personaje, he aquí otro problema que debe tomarse en cuenta. Aquí cabe la posibilidad de que sea uno de los dos o ambos. Si es sólo el personaje el que duda, esta duda es interna en el discurso y pertenece a la composición, es parte de la intención del autor; si es el lector el que duda, puede ser que sea, también, intención del autor o que se esté dando una lectura no apropiada para el tipo de relato; y, si son ambos, entonces el relato se ha ganado al lector.

Ahondando un poco más en este párrafo se encuentra: “no conoce más que las leyes naturales”. Antes de interpretar el significado de esta frase, vale la pena recordar que lo fantástico proviene de lo gótico y que en este periodo se especulaba la existencia de magos, brujos y otros seres que no se regían por las leyes humanas ni naturales; éstos llevaban su existencia amparados en códigos secretos y, muchas veces, diabólicos; de tal suerte, pues, que aquí se hace referencia a seres que sí se rigen por lo que es común a todos los hombres; es decir, a seres normales. De allí que en la frase se diga que el ser que va a vacilar es alguien que desconoce esos códigos paralelos, como la magia o la brujería. Se está, pues, ante alguien que no es brujo ni mago, sino un ser humano común y corriente, como personaje.

Por último se llega a la causa que ha provocado la vacilación: “un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. Así debe de ser: “aparente”, puesto que al estar seguro de que sí es sobrenatural o que no lo es, se hace que desaparezca la duda y con ella, lo fantástico. Por eso se pide que el que vacile sea un ser común y corriente, para quien es ajeno lo sobrenatural.

De esta manera se da que lo fantástico lleva a un mundo en el que un ser duda ante lo aparentemente sobrenatural.

A partir de estas observaciones se puede, con más claridad, comenzar a citar y comparar las distintas definiciones que existen de lo fantástico, las que aparecen desde el siglo XIX. Citando sólo algunos ejemplos, tenemos:

El primero en enunciarla es el filósofo y místico ruso Vladimir Soloviov, quien dice: “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 posibilidad interna” (17:22).

No mucho tiempo después, Montague Rodees James, autor inglés especializado en historia de fantasmas, dice: “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” (17:24).

Un ejemplo más reciente, lo da la alemana Olga Rieman: “El héroe siente en forma continúa 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” (17:24).

En su estudio *Le conte fantastique en France*, Castex afirma: “Lo fantástico... se caracteriza... por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real” (14:25).

Louis Vax, en el libro *El arte y la literatura fantástica*, dice: “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” (17:25).

Roger Caillois, en su trabajo *Au couer du fantastique*, afirma: “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (17:25).

Estas últimas definiciones convergen en la inclusión de términos como: “misterio”, “inexplicable”, “lo inadmisibile”, de tal forma que hay recurrencia a lo terrorífico, que según parece, sigue siendo el sello de lo fantástico.

Sin embargo, las primeras definiciones incluyen la posibilidad de que “alguien” le encuentre solución al problema o sea que “alguien” elija entre las posibilidades de la duda; es decir, que tome la decisión de si acepta o rechaza el fenómeno que se está dando; y, así, lo fantástico deja de existir. En otras palabras: el tener seguridad acerca de la existencia o inexistencia de lo sobrenatural, da un resultado dentro de lo maravilloso o dentro de lo extraño, respectivamente; dejando a un lado la condición de lo fantástico.

Al referirse al tiempo, Todorov indica: “lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre ante un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.

Si se considera por un instante, que hay necesidad de decidirse acerca de que el diablo sea una ilusión o un ser imaginario; o, que exista realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra, lo fantástico dura mientras se toma la decisión. “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”. Se nota aquí

que cuando Todorov enuncia “se elige”, deja abierta la expresión en una forma impersonal. Esto hace que se pueda tomar desde distintos puntos de vista dicha elección: primero, puede ser el personaje el que se encuentre ante la incertidumbre y tenga que hacer la elección; y, segundo, puede ser el lector quien haga la elección. De aquí que la elección puede ser interna o externa a la obra: es interna cuando la duda y la elección pertenece al “*corpus*”, es decir, que quien duda es el personaje; aquí basta con hacer las pruebas de estructura sobre el discurso para detectar lo fantástico. Por otro lado; si la elección la hace el lector, entonces es de tipo externo, y lo fantástico depende del tipo de lectura y/o identificación que el lector tenga con el personaje. Siempre el lector, ya sea porque se identifique con el personaje o porque él sea quien vacile, es el que al final toma la decisión. De aquí se desprende que la vacilación puede ser del personaje, del lector o del lector por identificación con el personaje; en todo caso: “La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico” (17:28).

Se puede considerar, entonces, que durante un instante, en el que dura la vacilación, es cuando existe lo fantástico. De esta manera, un relato fantástico se forma por muchos momentos de incertidumbre. Presenta una estructura temporal pautada por esos momentos a lo largo de la composición.

Tomando en cuenta esta serie de consideraciones, Todorov llega a su definición de lo fantástico: “El relato fantástico 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 ante una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. En segundo lugar, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo que el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación 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.

En tercer lugar 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” (17:30).

¿Cómo se inscriben estas tres características en el modelo de la obra? A esta pregunta responde Todorov, de la siguiente manera:

“La primera condición 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 (niveles) de lectura” (17:30).

Con relación a los aspectos anteriores, aunque se tratarán más adelante, se puede decir: la “visión ambigua” es una forma de decir que el relato está marcado por la ambigüedad o que no hay certeza de hechos ni acontecimientos; pero “la ambigüedad depende también del empleo de dos procedimientos de escritura que penetran el texto. Se trata del empleo del *imperfecto* y de la *modalización*” (17:33).

Estos elementos: el imperfecto y la modalización, son fundamentales en la composición de relatos fantásticos; razón por la cual se hace hincapié en los mismos.

El imperfecto, tiene un sentido en el que la conjugación del pasado imperfecto de los verbos crea incertidumbre respecto de que la acción se haya ejecutado, que se esté ejecutando o, que no se ejecutó; así, cuando se dice: “Juan quería a Aurelia”, no se precisa si aún la sigue queriendo, la continuidad es posible pero por lo general, poco probable.

La misma incertidumbre se experimenta en locuciones como “Me parecía una casa conocida.”, “Creí caer en un abismo.”, “Me sentía mecido por el viento.”, y otras en las que el verbo haga caer en duda o en falta de precisión. Tales formas verbales, son indicios para encontrar lo fantástico.

El pasado imperfecto introduce, además, una distancia entre el personaje y el narrador, de manera que no se conoce la posición de este último. Desde el punto de vista narrativo esto se da en los tipos de acciones, así:

Acciones perfectivas e imperfectivas, en estas el carácter de la acción que transmite un verbo puede ser de un acto ya terminado, completo, pero también ser uno que tiene continuidad; es decir, puede reflejar la idea de algo que no tiene principio o no tiene fin o ambos. Cuando la acción es completa o sea que está terminada se llama perfecta, y cuando no lo está se llama imperfectiva. Se considera, pues, que la acción perfecta es de duración limitada mientras que la imperfectiva no está totalmente definida en su duración. De esta manera, cada una de las acciones designadas por los verbos saltar, disparar, besar, firmar, resolver, no se concibe más que en su perfección, como acciones completas; para estos casos si la acción no se completa no puede decirse que se produce. Por el contrario, los verbos querer, saber, conocer, respetar, son de duración ilimitada, no completa, imperfecta; se puede decir que son formas imperfectivas, obedeciendo esto a que no se puede definir como terminada la acción, ni tampoco se puede precisar su temporalidad. No se dispara una cámara fotográfica si no se acaba de disparar; no se salta si no se acaba de saltar; no se firma un documento si no se acaba de firmar. Con esto se está diciendo que estas acciones tienen una duración determinada por la misma acción y que la continuidad se refiere a la repetición del acto, a una serie de eventos totalmente terminados cada uno en lo particular. Por el contrario, querer o saber son acciones continuas que no necesitan llegar a un término fijo para decir que se producen; es decir, no se completan o acaban.

El carácter de perfecta o imperfecta que se le dé a una expresión, depende de la apreciación que de ella se haga según los intereses de quien transmite o de quien recibe el mensaje o del énfasis que se haga en la finalización de la acción. Escribir, en general, es una acción imperfectiva, pero escribir una carta, es una acción perfecta. La reiteración de un hecho perfecto, como saltar, puede tomar aspecto imperfectivo cuando se alude al salto continuo del agua en una catarata. Estos casos ponen de manifiesto que no es necesariamente el tiempo de duración del evento, sino el énfasis que se ponga en referirse a su final o a señalar su transcurso.

El tiempo verbal imperfecto, interesa sólo en su duración, y no en su principio o en su final. Así, si se dice: el niño corría veloz; no interesa el momento en que comenzó a correr o cuando deja de correr, solo se establece que corría. La misma acción tiene otro significado si en cambio se dice: el niño corrió veloz; aquí se establece que la acción esta concluida, al igual que si se dijera: el niño ha corrido veloz. Nótese que en la última oración es el verbo auxiliar el que da la pauta para dar por concluida la acción.

El imperfecto se emplea en narraciones y descripciones como un pasado de gran amplitud; es decir, se emplea conjuntamente con otras acciones pasadas, por ejemplo: Comenzaba el invierno, los campos reverdecían. Esto le da el valor de copretérito o pretérito coexistente, es decir, como presente del pasado, o como presencia de acciones que pertenecen a un sólo tiempo real pero que en la oración pueden dar oportunidad a duda. Así se tiene: Cuando llegaste amanecía. (aquí la acción de llegar está terminada pero la de amanecer no; puede interpretarse también como el llegar en pasado simple y el amanecer en pasado imperfecto). Otro caso que aparece comúnmente en narraciones es la digresión, la que se construye con base en relacionar el presente con el pasado, aquí tiene que ver mucho el imperfecto. Así en una frase de la novela *Padres e hijos*, de Iván Turgueniev se lee: ¿De modo que pensabas en hacer tu nido? Claramente se nota aquí la combinación de la acción en pasado imperfecto pensabas con otra concreta: hacer, pero que queda indefinida por efecto de la primera.

Esta es la manera como el tiempo verbal y el modo verbal generan duda sobre si una acción sucede o está sucediendo, o, si el hecho es concreto o no; en todo caso, genera la incertidumbre, la que es característica de lo fantástico.

La modalización, ésta consiste en utilizar 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 frases: “Vengo el viernes.” y “Tal vez vengo el viernes.”. Se refieren al mismo hecho; pero la segunda indica, además, la incertidumbre en que se encuentra el sujeto hablante, con relación a la verdad de la frase enunciada. Así, pues, locuciones de este tipo sirven también para desarrollar lo fantástico.

La parte teórica, dentro de la gramática, que más se ajusta a estas ideas es la de la oración dubitativa; la que en síntesis dice: la oración dubitativa simple se enuncia con

adverbios de duda (acaso, tal vez, quizá) seguidos de subjuntivo. Por ejemplo: acaso vuelva tu padre, tal vez fuese verdad tu sospecha, quizá haya enviado un paquete. El verbo también puede estar en indicativo, así tenemos que los ejemplos anteriores quedan: acaso vuelve tu padre, tal vez fue verdad tu sospecha, quizá ha enviado un paquete. Es importante notar que en el segundo caso, cuando se usa el subjuntivo, se refuerza la duda, esto porque la acción indicativa es más concreta y, entonces, la función dubitativa recae en el adverbio; no así en el primer caso donde el verbo y el adverbio coadyuvan a la duda. Así, pues, el indicativo da una duda atenuada que tiende a la afirmación o a la negación.

La razón de esta jerarquía se justifica en la naturaleza del modo del verbo. Así, cuando decimos: el libro está sobre la mesa; sabía que me habías escrito; mañana no iré a verte; afirmamos o negamos hechos pensando que se producen, se han producido o se producirán en la realidad; empleamos para enunciarlos el modo indicativo. Si decimos: temo que el libro esté sobre la mesa; no sabía que me hubieses escrito; es posible que mañana no vaya a verte, ese estar el libro sobre la mesa es un temor, pero no se piensa como algo real; el hecho de haberme escrito es cosa no conocida, algo que no pertenece a la realidad; el no ir a verte mañana es una mera posibilidad, algo que puede no hacerse efectivo. Hechos como estos últimos están enunciados en modo subjuntivo.

De esta manera las expresiones modalizadas se construyen para que tengan un efecto puramente psicológico, algo que como posibilidad sólo está en la mente del personaje o del narrador; y así, en forma de posibilidad la transmite al lector.

3.9 Estructura del relato fantástico

“Conociendo la estructura de la obra literaria, debería ser posible, a partir de un solo rasgo, reconstruir todos los demás” (17:61). Este postulado estructuralista se debe de cumplir cuando la obra literaria se analiza a través de su estructura; como consecuencia, si la obra fantástica forma verdaderamente una estructura, es necesario encontrar, en todos los niveles de la lengua, consecuencias o presencia de la percepción ambigua del lector, que es la característica fundamental de lo fantástico.

En este trabajo se analizan los elementos fantásticos presentes en el enunciado y en la enunciación. El primero en el campo de la sintaxis y el segundo en el campo de la semántica.

3.10 Punto de vista estructural que depende del enunciado

Este aspecto está determinado por el empleo del discurso figurado. La duda y lo sobrenatural son, muchas veces, resultado de que el sentido figurado se tome literalmente; es decir, que no se repare en dar una significación más allá de lo que dicen las palabras en su acepción más común y directa, o que se interprete la figura en sus múltiples acepciones y se adopte la que más se ajuste a lo fantástico.

El discurso figurado en el texto fantástico está definido, al igual que en otros géneros, por las figuras retóricas, las que juegan un importante papel para llevar al lector al personaje o a ambos, hacia la duda y lo sobrenatural. Estas figuras se relacionan con lo fantástico de diversas maneras, a saber:

Primer caso: lo sobre natural puede a veces originarse en la imagen figurada.

Segundo caso: lo fantástico se hace efectivo con el sentido propio de la expresión figurada.

Tercer caso: la figura retórica y lo sobrenatural están presentes en el mismo nivel de importancia y su relación es funcional, no etimológica.

Primer caso. Cuando en un relato se utiliza una expresión que exagera la acción, el tamaño o naturaleza del personaje, o cualquier otro de los elementos del discurso, entonces se está haciendo uso de la hipérbole. Esta figura puede no sólo aparecer como algo momentáneo o fugaz, sino ser en sí el eje dominante de la composición.

La exageración, como tal, puede ser tanto de agrandamiento como de empequeñecimiento del elemento literario respecto a su contexto. Así lo expresa

Teodocio Fernández: “La transformación de lo cotidiano en inverosímil -con frecuencia por medio de su exageración- y la utilización de noticias o relatos de carácter legendario encuentra expresión eficaz por medio de un narrador imperturbable de sucesos increíbles” (1:291).

Tanto en los casos de apariciones efímeras, como en aquellos que se sostienen en el relato, la figura retórica puede conducir a lo sobrenatural.

Como ejemplo de esta situación se puede citar el caso de *La tortuga gigante*, de *Los cuentos de la selva*, de Horacio Quiroga. En este relato se cuenta que el protagonista es llevado, desde el corazón de la selva, hasta el hospital sobre la concha de una tortuga.

El gigantesco reptil puede tener muchas significaciones: ser símbolo de algo en que tanto el narrador como el lector pueden discrepar, como el tamaño de la tortuga; pero el elemento que produce lo sobrenatural es la figura retórica, la hipérbole; es mediante la figura que se hace de una simple tortuga un monstruo aunque esté revestido de bondad. Este caso es típico, pues de principio a fin el cuento se mantiene por el efecto de lo sobrenatural.

Otro caso importante, en este sentido, es *Pulgarcito*, de Perrault. Aquí una hipérbole agranda, por completo, el mundo desde la perspectiva del niño, o más directamente, acorde a la interpretación más común: el niño se ve reducido al tamaño de un dedo pulgar. Esta transformación es mantenida en todo el cuento, de tal manera que el lector, en todo momento, cree estar leyendo la historia de un niño minúsculo que es la idea directa que transmite la figura.

Es importante notar la manera en que la figura retórica: la hipérbole, domina la construcción del relato y, prácticamente, es alrededor de ella que gira toda la composición. Así, todas las virtudes y todos los males sociales se ven desde dos planos opuestos: lo pequeño del ser humano ante los acontecimientos; o, lo grande que pueden ser las situaciones o problemas para los seres humanos.

En los dos casos anteriores es, directamente, la expresión figurada la que realiza la función de lo sobrenatural; se logra este efecto al integrar, tanto en el tiempo como en el espacio, los elementos que hacen del hecho algo que ya no provoca admiración.

Hay, en cambio, situaciones en las que la confrontación se da dentro de un contexto en el que la relación verosímil/inverosímil es más repentino. En este caso la figura lo que hace es irrumpir en la realidad textual pasando de un mundo a otro, de golpe.

Un ejemplo claro, de este caso, se tiene en *El manuscrito encontrado en una botella*, de Edgar Allan Poe, cuando el barco fantasma se precipita en un torbellino de agua. Aquí no es la propia situación del desastre, ni lo increíble de la acción, lo que impacta y domina, tanto a los protagonistas como al lector, sino que es la exageración de tener a un galeón deslizándose por las gigantescas paredes de agua en movimiento.

No es una exageración, sino muchas exageraciones las que convergen para causar el efecto deseado, así lo dice Poe: “A una altura aterradora directamente sobre nosotros, y sobre el borde mismo de la precipitosa pendiente, estaba suspenso un gigantesco buque por lo menos de cuatro mil toneladas. Aunque se alzaba sobre la cima de una ola que tendría más de cien veces su altura, su aparente dimensión aún excedía la de cualquier navío de línea o de La Compañía de Indias que pudiera existir” (2:140).

Es notoria la presencia de muchas exageraciones tanto en el plano material como en el psicológico: la “altura aterradora”, el “gigantesco buque”, la “ola que tendría más de cien veces” la altura del buque y las restantes indicaciones de grandeza, conforman toda una metáfora, a base de exageraciones, que afectan en primera instancia al personaje y luego, por medio de éste, al lector.

Segundo caso. Se hace efectivo el sentido propio de la expresión figurada. Se entiende que dicha expresión puede ser más que una figura retórica; es decir, toda una construcción literaria la que da el sentido al relato.

Como ya quedó apuntado, la duda o el encuentro con lo sobrenatural, puede ser experimentado tanto por el personaje como por el lector o, por ambos; de tal manera que

hay desestabilización ante este encuentro, más cuando el sentido metafórico se ve realizado, y sorprende.

Un caso ilustrativo se encuentra en las palabras del Dr. Fergusson, en *Cinco semanas en globo*, de Julio Verne, cuando el doctor amenaza a un grupo de nativos, de la selva, diciéndoles que va a ocultar el sol.

Él, que ya sabía que ese día a una hora exacta ocurriría un eclipse de sol, se dedica a perorar un largo discurso con las primeras ocurrencias que tuvo, y menciona así, países, ciudades y personajes ampliamente conocidos en la civilización.

Para los personajes, los nativos, ver que el día se obscurecía era algo sobrenatural, algo fantástico; máxime que el sol se oculta luego de un discurso en términos para ellos ininteligibles, puesto que el doctor invoca nombres de lugares y ciudades americanas y europeas. Claramente queda aquí señalado que la duda (signada en este caso, por la ignorancia de los nativos) y lo sobrenatural se da por parte de los personajes, puesto que el lector conoce todo lo que está sucediendo y los nombres mencionados. De esta manera, se da el sentido metafórico a través de todo el discurso. Aquí el sentido de lo figurado va dirigido a los nativos, a los personajes.

Un ejemplo donde la duda se da por parte del lector, bien puede hallarse en *Los asesinatos de la Calle Morgue*, de Edgar Allan Poe. Se puede decir que este relato está compuesto por una serie de indicios que a cada momento le presentan distintas formas de duda al lector; de esta forma se genera el deseo de continuar la lectura con tal de despejarlos misterios que uno a uno se suceden. Aquí el sentido figurado va dirigido al lector.

A manera de ejemplo se tiene: “La habitación estaba en violentísimo desorden y los muebles rotos y esparcidos en todas direcciones. No quedaba más lecho que la armadura de una cama, todo lo demás de la cual había sido arrancado y tirado por el suelo. Sobre una silla había una navaja de afeitar, manchada de sangre.” (2:40). El párrafo continúa enumerando una serie de indicios que generan duda. Mas adelante dice: “La lengua había sido mordida y parcialmente seccionada. El rostro estaba horriblemente descolorido, y los globos de los ojos fuera de sus orbitas” (2:45). De esta

forma, Poe genera una intrincada cadena de sucesos exagerados e inverosímiles, o por lo menos inexplicables. Para caracterizar las circunstancias tan extrañas, en su conjunto, alude a la nota de un diario que dice: “no se han podido obtener más pormenores importantes, aunque se ha interrogado a varias personas. Un crimen tan misterioso, y tan intrincado en sus particulares, jamás había sido cometido en París si es que se trata realmente de un crimen” (2:46).

En el transcurso del relato las investigaciones llevan la duda hasta el desenlace, pues el protagonista hasta las últimas acciones logra descifrar el misterio y concluir:

“Esta –dije- no es la huella de una mano humana”.

“Ahora, lea –prosiguió Dupin- este pasaje de Cuvier”.

Era una descripción anatómica, minuciosa y general, del grande orangután fulvo de las islas de la India Oriental” (2:59).

Esta declaración, juntamente con muchas anteriores y otras posteriores generan intriga, y una duda sostenida; no sólo por una o varias declaraciones y figuras como ésta sino porque el relato, como un todo, es una duda que se logra descifrar hasta el final del cuento.

En ambos casos es el discurso en sí, con sus propios recursos, el que genera lo fantástico a través del sentido que le imprime al relato.

Tercer caso. La figura y lo sobrenatural están al mismo nivel de importancia y su aplicación es funcional, no etimológica.

En los casos anteriores, la figura es la fuente o el origen de lo sobrenatural; esto significa que el elemento sobrenatural se genera por la figura, manteniendo así, ambos, una relación diacrónica, pues primero se da la figura y después lo sobrenatural.

En el tercer caso, la relación entre figura y elemento sobrenatural se da en el mismo plano temporal y es por función, no por definición que se genera lo fantástico. Esto indica que no hay cambio en los elementos del relato por efecto de la figura; el cambio se da después, luego de que aparecen algunos indicios figurados.

Lo anterior hace ver que la figura es sólo contribuyente o tributaria de lo fantástico, y no lo fantástico en sí. Como quedó indicado, en una de las definiciones, se da una gradación para llegar al clímax de lo fantástico. Estos grados pueden ser indicios expresados por figuras retóricas, que establecen una relación de duda a lo largo del relato. A esta serie de dudas o indicios se les puede considerar las *reacciones* las que desempeñan en el relato fantástico el mismo oficio que las acciones en otro tipo de relato. Así, pues, el relato fantástico se forma o desarrolla con base en las reacciones, ya sean éstas del lector o del personaje.

La aparición de lo fantástico, en este caso, está precedida por una serie de comparaciones y expresiones figuradas o idiomáticas que al ser tomadas literalmente definen un acontecimiento sobrenatural.

La expresión figurada, puede estar precedida por una fórmula modalizada, por ejemplo: *se diría...*; *hubierase dicho...*; *se pensaría...*; *como sí...*; *como que...*; y otras, de la misma especie, que dan lugar a la duda.

Retomando el ejemplo de *Los asesinatos de la Calle Morgue*, se ve que hay toda una serie de indicios antes de concluir en que el orangután es el asesino. Al revisar este relato se encuentran múltiples expresiones como las anteriormente citadas.

Las diferentes relaciones expuestas entre lo fantástico y lo figurado se justifican recíprocamente: lo figurado conlleva lo fantástico, y lo fantástico es figurado. Así, lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje, es a la vez su prueba y su consecuencia.

Como se puede apreciar, hasta aquí todo lo que define al relato fantástico ha recaído en el enunciado.

3.11 Punto de vista estructural que depende de la enunciación

Se trata aquí, más exactamente, el problema del narrador. Lo narrado también lleva a la duda; esto porque las frases del texto literario tienen casi siempre una forma aseverativa, pero no son verdaderas aseveraciones pues no satisfacen una condición esencial: la prueba de la verdad.

Por una parte, la palabra de los personajes puede ser verdadera o falsa, como en el discurso cotidiano. Por otra, la palabra del narrador no puede ser sometida a la prueba de verdad, porque siempre se considera verdadera. De aquí que el problema se vuelva más complejo en el caso de un narrador-personaje, un narrador que dice *yo*, puesto que al tener un valor dual, su narración genera duda.

Se deduce, pues, que el narrador representado, el narrador-personaje, conviene perfectamente a lo fantástico. Es preferible al simple personaje que puede mentir y, también, al narrador omnisciente que todo lo sabe. Ésto da como resultado: “En las historias fantásticas el narrador habla por lo general en primera persona.” (17:66).

El narrador representado le es propio a lo fantástico porque transmite con su doble actuación la duda al lector, cumpliendo así la primera condición de lo fantástico: la duda. 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* funciona perfectamente para todos: personaje, narrador y lector. Ésta es la forma más directa de penetrar en el relato fantástico.

Todo el suspenso de un relato se puede basar en el hecho de que los acontecimientos inexplicables son relatados por alguien que es, a la vez, protagonista y narrador de la historia; un ser humano 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.

Un ejemplo de lo anterior es *La isla a medio día*, de Julio Cortázar. En este relato, Marini es el narrador-protagonista, en boca de quien Cortázar pone todo el relato. Se trata de un cuento en el que la duda es mantenida unas veces en el personaje y otras en el lector, de forma sostenida, hasta el final. En este relato se da lo sobrenatural al contar, el narrador-protagonista, la forma en que lleva hasta la playa a un naufrago que muere en sus brazos y que resulta ser él mismo.

Puede considerarse este caso característico en el que lo fantástico se da por el tipo de narrador. “En resumen: el narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación del 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 los aspectos: por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de la verdad; por pertenecer al personaje debe someterse a la prueba” (17:69).

Se encuentran en este criterio tres elementos importantes, a saber:

Primero. El punto culminante de una historia fantástica es el momento en que aparece el hecho sobrenatural; este hecho puede no ser único, pero siempre se encuentra uno dominante y es al que apunta la gradación.

Segundo. Para llegar a este punto culminante se genera una gradación, la que después de dicho punto se mantiene constante o decae abruptamente. Se observa que aquí se genera una intriga, pues la llegada al clímax depende del tiempo.

Por otra parte, también los eventos son coadyuvantes para lograr que el relato llegue a su clímax; Poe lo expresa de la siguiente manera: “En toda obra no debería haber una sola palabra escrita que no tendiese, directa o indirectamente, a llevar a cabo un fin preestablecido.” (17:69). De acuerdo con Poe el autor no deja nada al azar, y el diseño de la obra contempla los acontecimientos previos al clímax como indicios del impacto final.

Que se llame “impacto final” no quiere decir que se encuentre al final de la obra ya que hay obras que provocan ese “impacto” al inicio o en cualquier otro lugar de la obra; de tal forma, que los elementos coadyuvantes sólo son indicios.

Tercero. Hay, aun, otros elementos importantes en la estructura del relato fantástico que brinda la sintaxis, uno es la irreversibilidad en el tiempo de percepción del relato. En la mayoría de relatos para tener una comprensión plena se necesita más de una lectura, por ejemplo, algún relato de Balzac.

Esto se debe a que las acciones, que gobiernan este tipo de relato, se deben de presentar en forma lineal y el hilo conductor permite la interrupción y vuelta a comenzar, o la relectura, para aclarar algún punto oscuro; y, sin mayor problema, se puede volver a incursionar en el relato, sin alterar los motivos del autor.

Para el caso del relato fantástico no sucede así, ya que el lector con la primera lectura conoce los puntos importantes en que se centra la duda y lo inesperado o sobrenatural; de tal forma que, en una segunda lectura o en una pausa prolongada, se puede perder el encanto y el lector no experimenta, ya, los efectos que hacen del relato fantástico, lo que es.

El otro elemento que se ve afectado en una segunda lectura es la identificación del lector con el o los personajes, puesto que al conocer su actuación ya no se apegará a sus actos ni a sus juicios, esto significa que se pierde lo fantástico. Todo esto lo expresa Todorov así: “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.” (17:71). A esto le llama Todorov, “teoría de la intriga en el relato fantástico”.

Todo lo anterior obliga al autor a generar un relato sólido en cuanto a su lectura, la que no se puede hacer salteada, y el lector debe seguir la secuencia de la intriga que es, igualmente, la secuencia de la estructura.

Hay que tener presente, pues, que la estructura del relato fantástico es muy rígida; textualmente, Todorov indica: “Tal es el motivo por el cual la primera y la segunda lectura de un cuento fantástico provoca impresiones muy diferentes (mucho más que en otros tipos de relatos). 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” (17:72).

3.12 Semántica del relato fantástico

La interpretación en el relato fantástico necesita de la atenta observancia del texto para ir generando o tejiendo una interpretación general, la que viene a ser resultado de la interpretación de los distintos elementos fantásticos y de la secuencia que dan los indicios.

De esta manera, se está teniendo en cuenta que la interpretación aislada de algún o algunos elementos, generalmente, no es suficiente para connotar lo fantástico de un relato. Así, el valor mismo de las palabras y las frases ha de esperar, muchas veces, la interpretación de los indicios posteriores, o echar mano de algo ya interpretado para poder relacionar sus significados y llevar el resultado, en su conjunto, a una interpretación general.

Rosalía Campra, lo expresa así: “Una función más sustancial cumple la presencia de la polisemia, que conduce a un desciframiento al menos doble de una palabra. En el relato fantástico este doble desciframiento no es inmediato, como sucede por el contrario en la poesía, sino que deriva de la temporalidad de la lectura: los sentidos que en el lenguaje comunicativo quedan latentes, aquí terminan por estallar y desempeñar un papel en el desarrollo de la acción (así, un término, usado en una determinada acepción, encubre otra que se revela posteriormente como fundamental; o bien el valor metafórico sede el paso al literal, etc.)” (1: 186).

Así, pues, queda claro que una primera interpretación es muchas veces cambiada por otra que le da más sentido al relato.

Campra anota como posibilidades de significación, la acepción polisémica de las palabras, la que se puede, perfectamente, ampliar a la polisemia de la frase o del párrafo, según sea la necesidad del relato.

También se refiere a tomar o no el sentido metafórico y deja abierta la posibilidad a otras interpretaciones que puedan darse a los indicios o a los elementos fantásticos.

Hasta aquí la autora continúa tomando como base el discurso; es decir, el *corpus* de la obra sigue siendo el que define su significación.

Sin embargo, por su propia naturaleza, lo semántico tiene mucho que ver con el punto de vista tanto del autor, donde se han de ver las intenciones; como, también, con el punto de vista del lector, donde se ha de tomar en cuenta la recepción. Para enmarcar ambos puntos de vista, Todorov recurre a los temas de lo fantástico, y propone la agrupación de estos temas en torno a dos polos: los temas del *yo* y los temas del *tú*.

Los temas del yo. Si se aislaran los elementos sobrenaturales de un relato, se observaría que es posible reunirlos en dos grupos: el de las metamorfosis o transformaciones y, el de los seres sobrenaturales que tienen poderes sobre el destino de los hombres.

Las metamorfosis o transformaciones. En este grupo quedan comprendidos todos aquellos cambios de forma, tamaño y naturaleza. Cambios de forma pueden ser: la reina que se transforma en anciana, en *Blanca Nieves*, de los Hermanos Grimm; el hombre que se transforma en lobo, en *El hombre lobo*; el hombre que se transforma en insecto gigante, en *La metamorfosis*, de Kafka. En los cambios de tamaños se pueden considerar: *Pulgarcito*, que de niño normal se hace del tamaño de un dedo pulgar; los ratones que se vuelven caballos, en *La Cenicienta*; la planta de frijoles que sobrepasa las nubes, en los *Frijoles mágicos*.

Entre los cambios de naturaleza se pueden incluir: Pinocho, que pasa de ser un niño de madera a un niño de carne y hueso; el león, en *El mago de Oz*, que pasa de cobarde a valiente; el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, que oscilan, mediante sus transformaciones, entre el bien y el mal.

De los seres sobrenaturales que tienen poderes sobre el destino de los hombres. En esta categoría quedan incluidos todos aquellos elementos que influyen, decididamente, en el comportamiento y suerte de los hombres; se sobreentiende que acá están los magos, brujos, hechiceros, dioses, oráculos, adivinos, etc.

De tal forma que todo aquello que influye, para bien o para mal, en la vida del hombre, se considera como algo sobrenatural. Por ejemplo: la esfinge que interroga a Edipo, en *Edipo rey*, de Sófocles; Mefistófeles que dirige las acciones del Dr. Fausto, en *Fausto*, de Goethe; el gato que dirige y determina las acciones de su amo, en *El gato con botas*, de Perrault.

En ambos grupos se observa que el hombre se enfrenta a algo externo a él mismo y que sucumbe, ya que de una u otra manera resulta perjudicado o beneficiado, pero siempre por algo ajeno a él mismo. Al respecto, Todorov dice: “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 por su significado. Puede decirse por cierto, que estos seres simbolizan un sueño de poder.” (17:87).

Si se le da interpretación al anterior párrafo de Todorov, partiendo de los anhelos humanos, se puede inferir que el ser humano vive en un eterno devenir de causas y efectos, los que, en realidad, gobiernan su existencia y para los que desde siempre se ha buscado explicación; naciendo de esa forma el concepto de destino o determinismo: todo esta determinado, definido en la vida de cada ser.

Hay algunos seres que se rebelan ante este *pandeterminismo* y se plantean las causas de aquellos efectos que no aceptan o que no comprenden. De esta forma, al querer dar una explicación a aquello que se quisiera cambiar, nace el bienhechor o el malhechor, el que es parte ya de los relatos antiguos. Así: 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, o el ogro que separa a los amantes, no es sino el resultado de las actuaciones de ambos, lo se da en llamar la buena o mala suerte.

Lo que pasa es que en lo imaginativo y en especial dentro de la literatura fantástica, los términos azar o suerte quedan fuera. Pero el que queden fuera no hace que desaparezcan; siguen ahí, rigiendo el destino de los hombres.

Para referirse a este tema y a estas características, Todorov usa el término *pandeterminismo* y se refiere al mismo, así: “...en el nivel más abstracto, el *pandeterminismo* 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.” (17:89).

En estas líneas, el teórico búlgaro, nos está diciendo que muchas de las transformaciones, que le son propias a la literatura fantástica, provienen del mundo espiritual, psíquico, del mundo de las ideas (no platónico), para acogerse a una realidad. Las que, aunque no corresponden exactamente a las transformaciones literarias, sí llevan una fuerte carga simbólica que las hace altamente equivalentes a las expresiones retóricas; lo expresa de esta manera:

“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 trasgresión de la separación entre materia y espíritu, tal como generalmente se la concibe” (17:89).

Así, pues, se puede decir que los temas o elementos semánticos vistos hasta aquí, metamorfosis y *pandeterminismo*, tiene como denominador común la ruptura de un límite entre materia y espíritu. En otras palabras: el paso del espíritu a la materia y viceversa, se ha vuelto posible.

Los temas del tú. Al examinar los temas del *yo*, fácilmente se observa que los mismos se dan entre el ser y su entorno, donde cabe mencionar a otros seres, el ámbito y/o el ambiente. Es decir, aquí las relaciones se dan entre el ser y el mundo. Las condiciones o los elementos fantásticos dependen, en este caso, de factores externos a quien está experimentando los efectos de lo sobrenatural o de la duda.

Para los temas del *tú* la situación es diferente puesto que las condiciones que propician lo sobrenatural o la duda, nacen en el mismo ser. Es decir, son resultado de una relación consigo mismo. Esta relación está signada por los deseos o anhelos del personaje. Estos deseos presentan una gradación que se inicia con el placer sexual, pasa por la crueldad y llega hasta la muerte. La manera en que actúan estos elementos se puede manifestar así:

El placer sexual. El deseo sexual, que según Freud gobierna el comportamiento humano, en literatura fantástica provoca situaciones que desembocan en la duda o en

algo que no es propiamente sobrenatural, sino que no corresponde a lo que se espera de una situación normal.

Entre estas alteraciones están: el sucumbir a la tentación, ya sea de pensamiento o de hecho, por parte de algún religioso; casos de incesto en los que, por lo general, es el varón como padre o hijo el que comete la aberración; relaciones que no llegan a consumarse y que provocan la locura de quien las ha maquinado. En todo caso, suceden aquí eventos inesperados, provocados por comportamientos ajenos a lo que se espera de la posición del personaje o por tentaciones no controladas.

La crueldad. Este elemento también está relacionado con el placer sensual, pues, en medio del mismo se puede llegar al sadismo con los demás o consigo mismo. Las experiencias de este tipo aparecen, por lo general, en condiciones naturales, pero su interpretación remite a lo sobrenatural. Un ejemplo que ilustra esta situación es: *El pozo y el péndulo*, de Edgar Allan Poe. En este relato, Poe caracteriza al personaje y al ámbito en condiciones un tanto especiales pero no sobrenaturales. Sin embargo, la desesperación causada por el narrador-protagonista sobre el lector, hace que este se identifique con aquel y experimente todo el sufrimiento y la desesperanza de las acciones.

De esta forma el suplicio del péndulo, que se acerca milímetro a milímetro, con su borde afilado, provoca un gozo y un desafío que no es normal. Lo normal hubiera sido que la alta tensión a que se ve sometido el prisionero le causara un *shock* y que quedara sin sentido; pero, en cambio, Poe hace reflexionar a su personaje y también recordar cosas gratas que disfruta hasta el último momento, cuando en lugar de morir se ve liberado de la inquisición.

Un caso importante, también, lo constituye la espera de Penélope, en *La odisea*, de Homero. Aquí Homero presenta una serie de sufrimientos tanto físicos como espirituales, pues los mismos afectan el nivel moral y emocional, al mismo tiempo que la salud corporal de la protagonista.

Dicho sufrimiento lo lleva Penélope con placer, ya que es resultado de la espera por Ulises, su esposo, y de la fidelidad de sus sentimientos; todo, en sí, se traslada al plano sexual y sentimental.

En este caso, las causas del sufrimiento son externas (los pretendientes que se la disputan como un objeto), pero la fuerza para esperar, la fe de que Ulises está vivo, le viene de dentro, de condiciones totalmente sobrenaturales, pues, ella sigue amando, disfrutando y sintiendo la presencia de su esposo. En otras palabras, están en juego aquí todos los placeres y goces sensuales que da el sufrimiento y, a la vez, quedan emparentados con la sexualidad.

La muerte. La muerte es por naturaleza temida por el hombre. Sin embargo, en el relato fantástico es una pieza clave para el paso de lo material a lo espiritual, antes mencionado; debido, principalmente, a que es natural por ser parte de la existencia del ser, pero es algo indeseable tanto para el que muere como para el que pierde a un ser querido. Es, también, un elemento básico en el que el hombre vuelca sus ansias de poder y trata, o siempre ha tratado, de alcanzar cualquiera de estas dos alternativas: vencer a la muerte mediante una vida eterna o, volver a la vida después de la muerte. En este último punto se encuentran todas aquellas experiencias hagiográficas o sea de milagros, que han sido dominantes en las distintas religiones.

A la primera alternativa corresponden eventos que tienen que ver con el manejo del tiempo o con el control de la materia de nuestro cuerpo; es decir, con la eterna juventud. Estos casos pueden o no ser parte de lo fantástico, dependiendo del enfoque y el tratamiento que se le dé al tema.

En lo que compete a lo fantástico, se pueden señalar como ejemplos: *Frankenstein*; este es un relato en el que, claramente, lo sobrenatural es dar vida a un muerto; sólo que no se plantea el problema a la manera milagrosa de la religión o la magia, sino que dicho fenómeno se ve emparentado, más que todo, con la ciencia ficción, puesto que se forma un ser, a partir de partes de otros seres.

En lo tocante a la eterna juventud vale la pena mencionar *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Aquí, en forma misteriosa y sobrenatural, el protagonista conserva su

apariencia y su lozanía a través del tiempo, mientras que un retrato suyo sufre los embates y envejece.

Hay otras formas en que la muerte está presente en el relato fantástico. Una es el enamoramiento entre vivos y muertos; otra el retorno de los seres queridos que han muerto; otro la muerte aparente, como en el caso de *La bella durmiente*.

En todo caso la muerte es y seguirá siendo motivo de efectos sobrenaturales, es decir, de literatura fantástica.

Por otra parte, Ana María Barrenechea propone dos tipos de categorías semánticas: “En primer lugar, un nivel semántico de los componentes del texto, en los cuales distingue por un lado la existencia de otros mundos: divinidades o poderes maléficos o benéficos, la muerte y los muertos, otros planetas, etc; por otro lado, la relación entre elementos de la vida cotidiana que rompen el orden considerado natural en el tiempo, en el espacio, en la identidad, etc. Una segunda categoría la da la semántica global del texto, en la cual Barrenechea distingue otros dos subgrupos: las obras en las que la existencia de otros mundos, paralelos al natural, no ponen en duda la existencia de este último, sino que amenazan con destruirlo; y las obras en las cuales se postula la realidad de aquello que se daba como imaginario y viceversa. Como consecuencia de esta inversión, se duda de la existencia del propio mundo”. (1:158,159).

Con esto se afirma que la interpretación semántica del relato fantástico, ha de considerarse como la interpretación del todo, partiendo de la interpretación de las partes.

El manejo temporal de lo fantástico. Con relación a la estructura y manejo del tiempo para el relato fantástico, no hay referencia de Todorov ni de otros autores que hagan de esta estructura un caso especial.

Por el contrario, se encuentran elementos que hacen fantástico un relato conservando éste cualquiera de las estructuras temporales que se definen en la teoría literaria.

Así, los principales elementos de lo fantástico: la duda y lo sobrenatural, aparecen a lo largo de una obra sin alterar su estructura temporal. Es decir, que la presencia de características fantásticas no depende de la estructura temporal.

Los momentos de duda, que son los indicios de lo fantástico, se van presentando como reacciones ante alguna inverosimilitud, transformación o mediante una expresión modalizada. Estos momentos hacen que se generen marcas a lo largo del tiempo de narración; todos esos momentos, o marcas, son los que comunican duda o presentan el hecho sobrenatural.

Si se observan estos momentos-marca, se notará que no son más que adelantos o retrasos temporales que dan anticipos acerca de lo que va a ocurrir más adelante en el relato o, atrasos para encadenar acontecimientos futuros. A este tratamiento se le llama: *técnica de la anticipación*.

Acerca de esta técnica Wolfgang Kayser, dice: “Un examen más minucioso de la *técnica de la anticipación* manifiesta que generalmente no se hace más que levantar un poco el velo y sólo por un lado. El resultado de esto es precisamente aumento de la expectación ante el *cómo* del desarrollo y los caminos de la acción.” (9:268). Esto es a lo que Todorov llama intriga y sobre lo que escribe en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, donde dice: “El encadenamiento global de las recurrencias en el interior de un texto produce la intriga; esta noción suele aplicarse a textos dominados por el orden causal” (21:341). Todorov presenta en el diccionario varias clases de intriga, a saber: “Intrigas de destino, Intrigas de personaje, Intrigas de pensamiento” (21:341ss)

Atendiendo a lo que expresa Kayser, el relato fantástico es una composición a la que siempre hay que aplicar la *técnica de la anticipación*. Esto debido a que es necesario, en este tipo de relato, generar la duda; la misma se da en un momento presente pero es referida al pasado o al futuro.

Esto significa que se duda, en este momento, de algo que sucedió en el instante anterior o de algo que va a suceder en el momento siguiente. De esta manera se observa que hay una correspondencia entre el manejo temporal y lo fantástico y, que la misma

está definida por todos los instantes de duda que, a manera de momentos pendulares, hacen oscilar los posibles acontecimientos entre el presente y el pasado, o entre el presente y el futuro.

En esto se da una variante con relación a lo expuesto por Kayser, ya que el teórico alemán al decir “Se levanta un poco el velo”, hace alusión solamente al futuro y para el caso de lo fantástico, el vistazo desvelado puede darse tanto hacia adelante como también hacia atrás, previendo el futuro, pero también haciendo uso de evocaciones.

Se hizo mención, con anterioridad, a que lo más impactante del relato fantástico es la aparición de lo sobrenatural y que esta aparición puede darse al inicio, durante el desarrollo o al final del relato. También aquí es importante la participación del tiempo, ya que cuando la aparición se da al principio, hay necesidad de mantener la expectación del lector, tratando como un personaje más a lo sobrenatural o a su referencia. Esto, según los teóricos, es trabajo de los grandes maestros del género. Una segunda posibilidad es que se dé lo sobrenatural durante el desarrollo del relato; en este caso se genera una gradación que lleva, en algún punto de la trama al clímax de lo fantástico y de ahí en adelante se ha de mantener la expectativa. Por último, se da el caso en el que el clímax es el final del relato; aquí todo el desarrollo es una gradación que conduce al clímax que es, para todos los casos: la aparición de lo sobrenatural.

No exactamente al desarrollo fantástico pero sí a situaciones temporales momentáneas, que siguen siendo parte de la *técnica de la anticipación*, se refiere Kayser en los siguientes términos: “No pocas veces las anticipaciones se extienden sólo a los desenlaces de fases, pero no al total, de modo que el lector es conducido de un sector a otro y las anticipaciones contribuyen al mismo tiempo a la concatenación del conjunto.” (9:268).

Queda claro, pues, que las anticipaciones pasan a ser un conjunto coadyuvante de indicios que le dan sentido al relato fantástico.

La intriga, o conjunto de indicios, también cumple una función psicológica, ya que genera, en el lector, las condiciones o disposiciones emocionales y mentales para que el efecto, que motivaba el narrador, sea logrado.

Esto, en términos de Kayser, dice: “No son raros los casos en que el narrador se limita a crear la disposición anímica para lo que va a venir.” (9:268)

Con esta última referencia se observa que el manejo temporal de lo fantástico tiene que ver con las ideas, los pensamientos, las emociones y los sentimientos humanos y, que a través de este manejo se logra transmitir al lector una carga emocional que lo mantiene en suspenso a lo largo del relato.

Kayser deja ver que el narrador hace tomar partido al lector por algún personaje, que puede sufrir o reír con él o, lo que es más, llegar a meditar por una serie de acontecimientos que se suceden en el relato por obra y gracia del tiempo.

Como casos particulares de las distintas técnicas de presentar el clímax de lo fantástico, se pueden citar: *Piel de zapa*, de Balzac. Aquí desde el inicio la piel de un pez transmite, en un lenguaje extraño, mensajes prodigiosos al protagonista; de esta cuenta sus deseos se van cumpliendo pero a cambio se le va acortando la vida. Esa es una condición escrita. En este relato a partir del hallazgo de la piel, en una tienda de antigüedades, la trama discurre llevando al personaje principal de éxito en éxito ante la expectativa del lector, el que ya sabe que el precio de estos éxitos es la vida misma del protagonista. En esta novela, la maestría está en mantener la atención del lector aun después del suceso sobrenatural.

Otro caso es *La vuelta al mundo en ochenta días*, de Julio Verne. Este relato se inicia con el desafío que acepta *Mr. Foggs*, consistente en darle la vuelta al mundo en ochenta días, saliendo de Londres y regresando a allí mismo en el tiempo estipulado.

En este caso es la duda y el suspenso ante el plazo lo que genera lo fantástico, pues son muy pocos los elementos sobrenaturales. La intriga mantiene atento al lector durante todo el relato hasta el final, cuando *Mr. Foggs* ordena que se eche al fuego la madera misma de la barca en que viaja, para generar el vapor que se necesita y llegar a puerto. Este es un relato sostenido, con un alto nivel de duda y muchos momentos de anticipación. Sin embargo, por sobre todo cuenta, el que genere un estado emocional tenso de principio a fin; es decir, el efecto del tiempo

Un ejemplo del caso en que hasta el final aparece lo sobrenatural lo constituye, *Los asesinatos de la Calle Morgue*, de Edgar Allan Poe. Aquí se va dando una serie de indicios para identificar al asesino, pero estos se ven frustrados por la evidencia.

Este relato está muy emparentado con la novela policíaca (de la que Poe es precursor). Luego de muchas hipótesis, descartadas al final, el protagonista descubre que el autor de los crímenes es un orangután, el que es propiedad de un marino que lo lleva de una isla de las Indias Orientales a París.

En este relato se llega al clímax hasta el final, después de haber dado al lector muchos indicios que lo hacen divagar en sus propias apreciaciones y soluciones del problema.

De esta manera, se puede decir que el relato fantástico no tiene una estructura temporal diferente a la de los demás relatos, sino que su manejo se distingue por presentar una serie de momentos en los que se dan anticipaciones al lector. Este conjunto de momentos, constituye la característica temporal del relato fantástico.

IV. MARCO METODOLÓGICO

4.1 Objetivos

4.1.1 General

Proponer, a través de un modelo de análisis basado en la teoría de Todorov, los pasos para identificar los elementos fantásticos: la duda y lo sobrenatural en los relatos *Polvo en la lengua*, *El huésped*, y *Gente de la cabeza* del libro *El agua quieta* de Rodrigo Rey Rosa.

4.1.2 Específicos

- 1) Aplicar los pasos de la propuesta metodológica para identificar los elementos fantásticos: la duda y lo sobrenatural, en narrativa corta.
- 2) Determinar si la obra de narrativa corta *El agua quieta* de Rodrigo Rey Rosa se inscribe en la literatura fantástica de finales del siglo XX.
- 3) Analizar el enunciado, la enunciación y la estructura temporal de los cuentos seleccionados de *El agua quieta: polvo en la lengua, el huésped y gente de la cabeza*, para determinar si son relatos fantásticos.

4.2 La propuesta metodológica

De acuerdo con la teoría de Tzvetan Todorov y los demás teóricos citados, entre ellos Olga Rieman, Rosalia Campra, Teodocio Fernández, etc., queda definido el carácter estructural del presente estudio. Este punto de vista no excluye el análisis de las partes del relato de una manera independiente; es decir, que se puede comprobar lo fantástico en alguna o algunas de las partes del relato, sin que por eso tenga, obligadamente, que cumplirse en las partes restantes.

De acuerdo con el desarrollo teórico (Marco teórico), las partes de la estructura que se han de tomar en cuenta para generar una serie de pasos de comprobación, son los siguientes

A) El enunciado

En el sentido general de “lo que es enunciado”, se entiende por enunciado “toda magnitud provista de sentido, dependiendo de la cadena hablada o del texto escrito, previa a cualquier análisis lingüístico o lógico (7:146 t 1)

Este aspecto está determinado por el empleo del discurso figurado. Los elementos que caracterizan dicho discurso son:

a-1) Uso de las figuras retóricas

Figura retórica.

“La figura es un adorno del estilo, el resultado de una voluntad de forma por parte del escritor. El adorno puede afectar a las palabras con que se reviste el pensamiento. Y se constituyen así las **figuras de palabras** (tropos) y las **figuras de construcción** (asíndeton, polisíndeton, pleonasma, anáfora, etc.); o bien al pensamiento mismo, dando lugar a las figuras de pensamiento (deprecación, anáfora, etc.). (11:185ss)

La figura dominante en el discurso fantástico es la hipérbole, la cual expresa exageración. Las figuras transmiten, en el discurso, las condiciones de lo fantástico de distintas maneras, a saber:

- i) Lo sobrenatural puede hallarse, a veces, en la imagen figurada.
- ii) Lo fantástico se hace efectivo en el sentido propio de una expresión figurada.
- iii) La figura y lo sobrenatural están presentes en el mismo nivel de importancia y, su relación es funcional, no etimológica.

a-2) Expresiones modalizadas

Estas expresiones son frases del tipo: tal vez..., de repente..., es posible..., etc. Son expresiones elaboradas que generan duda. Esta duda es de tipo general, pero a partir de la expresión modalizada se construye una oración que dirige la duda hacia una circunstancia u objeto determinado, dándole así la caracterización fantástica dentro del relato.

a-3) El tiempo pasado imperfecto de los verbos

Un verbo en pasado imperfecto expresa una acción no completada o acabada, de ahí, que genere duda acerca de si la acción terminó o se está dando; esto lleva a la duda. Lo mismo ocurre con las expresiones imperfectivas.

B) La enunciación

“La enunciación es la reacción semiológica total. La plenitud del sentido de la enunciación no se alcanza solo por medio de signos lingüísticos, sino por la combinación de signos lingüísticos y de otros signos de carácter no lingüísticos. Estos son, por ejemplo, el gesto, la fuerza comunicativa de la situación exterior, la convicción del hablante, que el oyente comprende aunque no se le comunique con signos particulares, etc. Sin embargo, cuando se analiza la frase como forma lingüística, son solo sus elementos lingüísticos los que entran en la cuenta.” (11:162)

En esta parte, interpretativa, se debe identificar los siguientes elementos:

b-1) El tipo de narrador

El narrador típico de lo fantástico es el que narra en primera persona, esto remite al narrador-protagonista o al narrador-testigo; aunque no se puede excluir de este tipo de relato a ningún narrador. Así, pues, se trata de identificar este tipo de narrador como señal de una enunciación fantástica. Con relación a estos narradores, Anderson Imbert dice: el “narrador protagonista es un personaje cuyos sentimientos, pensamientos y observaciones de lo que ocurre a su alrededor, incluyendo las acciones de los personajes menores, constituyen todas las pruebas en que se basa la verosimilitud de la historia. La acción del cuento es la actividad del narrador-protagonista.” (4:78). De igual manera se refiere al narrador-testigo en los siguientes términos: “Este narrador también está dentro del cuento, también narra en primera persona. En mayor o menor grado participa de la acción pero el papel que desempeña es marginal, no central.” (4:79)

b-2) Las transformaciones

En este renglón se incluye todo tipo de transformación y se trata de interpretar en ellas los temores del hombre y su relación con el ataque y la huida; esto es analizar los mecanismos de defensa.

También se interpretan las metamorfosis y su relación con el uso que les da el hombre para lograr sus sueños fallidos.

b-3) Seres sobrenaturales

Aquí se incluyen genios, magos, brujos, etc. Se presentan con sus características y poderes, siempre más poderosos que los hombres. Estos seres simbolizan el ansia o sueños de poder.

Otra interpretación de estos seres es que los mismos sean motivo de la causalidad; es decir, cuando algo no se puede explicar, lo más fácil es personalizarlo con algo o con alguien: ángel o demonio, dependiendo del efecto de bondad o maldad que provoque.

El atribuir las causas del diario vivir humano a seres o fuerzas extrañas, Todorov le llama *Pandeterminismo*. Pandeterminismo y transformaciones son parte importante de la semántica de lo fantástico.

C) Estructura temporal

Lo fantástico no tiene una estructura temporal separada o ajena de las estructuras tradicionales. De esta forma, bien puede haber estructuras: circulares/fantásticas, lineales/fantásticas, radiales/fantásticas, pendulares/fantásticas, etc. Es decir, la presencia de lo fantástico sólo modifica la estructura principal, pero ésta permanece como dominante en el relato.

La característica temporal que lo fantástico adiciona al relato es *la intriga*. Esta característica genera una serie de momentos de duda o vacilación, que desembocan en la aparición de lo sobrenatural.

En atención al capítulo III y a las observaciones anteriores, se proponen los siguientes pasos para identificar relatos fantásticos:

- 1) Identificar las hipérbolas u otras figuras retóricas que expresen duda o eventos extraños, y ubicarlos en cualquiera de los incisos i, ii, iii del apartado a-1.
- 2) Identificar las expresiones modalizadas y destacar su efecto de duda.
- 3) Identificar los verbos en pasado imperfecto y su efecto de duda.
- 4) Identificar las transformaciones y darles interpretación semántica
- 5) Identificar los efectos y/o seres sobrenaturales y relacionarlos con su interpretación semántica.
- 6) Identificar la gradación temporal o la intriga, que es característica del manejo temporal del relato fantástico.
- 7) Identificar el tipo de estructura temporal del relato, por ejemplo: lineal-fantástico, circular-fantástico, etc.

Es posible que en algún relato no se cumplan todos los pasos; pero si se cumple la mayoría de ellos, el relato es considerado fantástico.

No está de más señalar que el género fantástico puro no se considera en la teoría de Todorov; de aquí que se pueda dar, al relato analizado, la categoría de: realista/fantástico, romántico/fantástico, etc.

Los fundamentos teóricos para la definición de los pasos se encuentran contenidos en el Marco Teórico.

V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

En esta parte del estudio se desarrolla la aplicación del método descrito en el capítulo anterior. Las pruebas se realizan a los relatos: *Polvo en la lengua*, *El huésped* y *Gente de la cabeza*, contenidos en el libro: *El agua quieta*, de Rodrigo Rey Rosa.

5.1 Polvo en la lengua

En este relato se cuenta la historia de una mujer que pasa un día, sola, en un pueblo fantasma. Está hospedada en un hotel, al que no recuerda cómo llegó. Al sentirse sola,

sale del hotel y camina por las calles desiertas hasta llegar a las cercanías de la iglesia, donde escucha un grito aterrador que la hace regresar. Luego de deambular por el patio del hotel, en busca de alguien o de alguna explicación de lo que sucede, entra en su cuarto y advierte la presencia de personas que llegan con gran agitación. La gente que llega la está buscando, cuando entran a su cuarto ella se esconde debajo de la cama. Estando allí recuerda muchas cosas, principalmente, de su niñez y, así, retrocede en el tiempo hasta la muerte de su abuela. Recuerda que al verla muerta quiso estarlo ella también y, de hecho, se sintió muerta. Igualmente, se siente sin vida en aquel momento; mas, en medio del gran estruendo, ya fuera de su escondite, se produce un temblor de tierra, que para ella es algo desconocido, y pierde el sentido.

Cuando vuelve en sí es llevada por unos hombres hasta una pieza circular, que no era del hotel, y allí le explican que la mandarán a la capital donde la espera su esposo. Al recostarse ve colgada una canasta con sus pertenencias, donde destaca el frasco de las pastillas que tomaba en exceso.

5.1.1 Figuras retóricas

El discurso figurado, en este relato, está bien distribuido ya que se encuentran figuras retóricas a lo largo de toda la composición.

Se tiene en el primer párrafo la expresión: “La mañana la encontré vacía, sin recuerdos, con el malestar del alcohol.” (14:9). Aquí el narrador usa una manera poética para expresar que la protagonista se hallaba sin recuerdos, desmemoriada; dando a entender que se inicia el relato con datos nuevos, sin el estorbo ni la guía de los hechos pasados. Utiliza la misma expresión para informar la causa: una borrachera. En este punto, con esta metáfora, se dice en el discurso toda una serie de datos que se pueden inferir del estado en que se encuentra el personaje; un estado de posborrachera, de goma, donde aparte de todo lo psicosomático influye, también, el sentimiento de culpa y el arrepentimiento. Se presenta así, pues, a un personaje medroso e inseguro, predisposto a cualquiera de las formas de defensa: la huida o el ataque.

Más adelante está escrito: “Un pueblo tan silencioso el domingo le habría preocupado demasiado. El lugar estaba muerto.” (14:10). Aquí, la carga de la metáfora

se encuentra en la última frase: “El lugar estaba muerto.” Claro está que un lugar como espacio, como ámbito, no puede estar vivo ni muerto; sin embargo, se usa aquí la expresión para señalar que cuando la protagonista salió del lugar en que se encontraba fue a dar a un pueblo solitario, sin gente, sin ruido ni actividad. Un lugar propicio para que se acrecentara su miedo y su inseguridad. La recurrencia a esta figura es precisa y da al discurso, la sobriedad óptima para dibujar toda la estampa con pocas palabras.

La primera parte de la metáfora se refiere a que la protagonista no se encuentra en condiciones normales, esto se puede inferir en la palabra “habría”, la que remite a que estando en sus facultades volitivas sanas, su reacción sería diferente.

Al vagar por el pueblo solitario la mujer enfrenta muchas situaciones reales o de su imaginación, que le son adversas, entre ellas ilusiones auditivas. Pero al volver a su cuarto enfrenta hechos reales y ya no sabe distinguir si estos son resultado de su imaginación o no. Así sucede que, luego de que unos hombres han registrado su cuarto y ella se encuentra escondida bajo la cama, el narrador dice: “Cuando los ruidos se hubieron alejado, vio que el miedo se convertía en una sensación de incomodidad, de vergüenza.” (14:13). Aquí la figura es utilizada para realzar el cambio de estado de ánimo. Pasa del miedo a la vergüenza y tiene la mayor carga simbólica donde dice: vio que el miedo.

Que los ruidos se alejen o se vea el miedo es retórico y dice, expresamente, la figura, que ella no se siente bien al tener miedo, que hay un estado de conciencia que reclama valor y dignidad. Aquí se infiere que la mujer tiene miedo a todo pero más a ella misma, a la realidad que se niega a enfrentar y de la que no sabe mayor cosa. La figura retórica invita, tácitamente, a penetrar la psiquis de la protagonista o, lo que es más, a que el lector se coloque en su lugar y enfrente, directamente, las dudas y todo lo que en apariencia es causa de temor.

Cuando se queda sola y ya en relativa calma, el narrador dice: “La atravesaron recuerdos claros, pero tan antiguos que no podía situarlos en el tiempo” (14:14). Aquí hay elementos contingentes que generan duda para el lector, pues expresan recuerdos claros de hechos que dan duda por no saber de lo que se trata y porque no se pueden situar en el tiempo. Estos recuerdos son de su abuela muerta y de su sufrimiento ante esta pérdida. Se incluye, también, el trauma que sufre cuando días después de la muerte

de la abuela le es asignado el cuarto de la difunta para que lo habite. Esa serie de recuerdos desemboca en la consideración de su propia muerte y de la duda acerca de si, ella misma, está viva o muerta.

Todo esto conduce al clímax del relato, que es la incertidumbre de la protagonista ante la actitud de vivir o de morir.

Como se puede observar, las figuras retóricas generan un discurso tal que conducen al lector por la ruta de la duda, hasta transmitirle la de la protagonista: ¿Está viva o muerta?

5.1.2 Expresiones modalizadas

En este relato abundan las expresiones modalizadas. Entre las más importantes se encuentran: “Estaba en el patio de un hotel en el que no recordaba haber entrado” (14:9); “Creía recordar las paredes blancas, los tejados.” (14:10); “¿Había habido gente en la calle? (14:10); “Y contaba con los dedos: ¿lunes?, ¿domingo? Probablemente lunes.” (14:10); “Algo le decía que no se acercara más.” (14:10); “No sabía si se dirigía hacia el norte, o hacia el sur.” (14:12)

En esta lista no están todas las expresiones modalizadas, pero la muestra permite observar una fuerte concentración de expresiones que conducen a la duda, a la bifurcación de posibilidades. También es notoria la presencia de muchas interrogantes; esto significa que la protagonista pregunta acerca de cual es la verdad, acerca de qué es lo que está pasando. De esta manera se genera la duda en el personaje y la transmisión de la misma al lector.

5.1.3 Verbos en pasado imperfecto

Algunas oraciones en las que están presentes verbos de este tipo son: “Se oía el canto de un gallo.” (14:9); “Había oído un grito.” (1:10); “Quería preguntar a alguien qué pueblo era este.” (14:11); “Parecía que todos los cuartos estuvieran vacíos.” (14:14); “Creía que no servía de nada.” (14:14); “Le hubiera gustado saber si en la

muerte continuaban los sonidos.”, (14:15); “Tenía polvo en la lengua. Quería escupir.” (14:16); “Le parecía que en el sueño se olvidaría de sí misma.” (14:16); “Podría tener una fractura en el cráneo.” (14:17).

En todas estas expresiones lo dominante es el verbo, el mismo remite a la posibilidad de que el evento hubiera ocurrido en el pasado o, de manera continua, esté sucediendo hasta el presente.

Tomando como ejemplo la expresión “Tenía polvo en la lengua. Quería escupir.”, que es el clímax del relato, se tiene:

La primera parte hace referencia al hecho de darse cuenta que, en medio de la angustia y de los gritos, le cae tierra en la boca y su lengua se ve inundada del polvo. En la segunda parte se presenta una acción que no ha sido ejecutada: un deseo. Al decir “Quería”, no expresa que la acción se haya ejecutado o se esté ejecutando, de tal forma que arrastra del pasado al presente una acción que no se llega a consumir y genera duda.

En esta acción, que es el clímax del relato y que da el título, se comenta que la protagonista está quejumbrosa, gritando, cuando se produce un temblor de tierra y del techo, posiblemente cielo falso de machihembre, cae polvo y le entra en la boca; pero ella cree que la están enterrando, pues relaciona esos hechos reales con los de su imaginación, la que se genera con los recuerdos de la muerte de la abuela y la de sí misma.

Al igual que esta expresión, las demás también conducen a la duda e incertidumbre de las acciones.

5.1.4 Transformaciones

En este relato no hay transformaciones de orden físico o material, sino que las mismas se dan en el plano psicológico cuando la protagonista, escondida bajo la cama, evoca y reflexiona acerca de su propia muerte. De esta manera llega a considerar el

proceso de descomposición de su propio cuerpo, de su propia materia, y dice el narrador: “Llegó a imaginar que de alguna manera observaría etapa por etapa el proceso de su descomposición. La carne se convertiría en gusanos.” (14:16). Ésta es una transformación física pero que no se llega a realizar, queda sólo en la mente de la protagonista.

Más adelante, luego de llegar a considerar que la enterraron viva, dice el narrador: “Le parecía que en el sueño se olvidaría de sí misma, que despertaría convertida en otra: la diosa tutelar de una colonia de gusanos.” (14:16). Aquí se hace alusión directa a la transformación y se refuerza la provocación de duda al decir: “Le parecía”. Así, las transformaciones se presentan en una forma dual: a la protagonista se le presentan como posibilidades reales y el lector sabe que sólo existen en la mente de la protagonista.

5.1.5 Eventos y/o seres sobrenaturales

El único evento sobrenatural que se da en el relato es el del enterramiento de la protagonista estando viva. Evento que no es real, sino pertenece sólo a la psiquis del personaje, es una alucinación. Así, pues, la transformación no aparece como tal ante el lector.

Aquí lo sobrenatural se da por opuestos, pues es natural enterrar a los muertos y, por oposición, es sobrenatural enterrar a los vivos. Igualmente se presenta el evento sobrenatural en el plano psicológico, pues el mismo sucede sólo en la mente de la protagonista, quien lo expresa así: “Del cielo caían pedacitos de tierra. ¿La enterraban? ¡Estoy viva!, gritó.” (14:16)

5.1.6 Gradación temporal

El relato tiene una gradación temporal bien definida, y la misma es la siguiente: Se inicia en el primer párrafo cuando dice: “No sabía donde estaba, ni cómo había llegado allí.” (14:9); luego, “atravesó el corredor y salió a la calle.”; “Recordó que por la noche había cantado un gallo, y eso era mejor que nada.” (14:10); “Se dio vuelta y comenzó a

correr, alejándose de la plaza.” (14:10); “...no paró hasta encontrarse dentro del hotel” (14:10); “Estaba asustada, y corrió hacia el cuarto.” (14:12); “El aire apestaba debajo de la cama.” (14:12); “Un ruido infernal irrumpió en el cuarto... ¿La enterraban? ¡Estoy viva! gritó.” (14:16); “Despertó. Dos hombres la arrastraban en una postura no del todo incómoda a través del patio.” (14:16); “Por la tarde le dijeron que viajaría a la ciudad, donde su esposo la esperaba.” (14:17).

En esta secuencia queda enmarcado el relato completo. La misma discurre entre hechos reales e imaginarios, y se llega al clímax después de recorrer la mayor parte del relato (un noventa por ciento aproximadamente), para generar un final suavizado por la plena conciencia de la protagonista.

5.1.7 Estructura temporal

En este relato los acontecimientos se dan en una forma consecutiva, y no existe un retorno al principio; sino, tan sólo en la psiquis de la protagonista se da momentos de evocación y de anticipación de los acontecimientos. Así, el relato puede ser considerado pendular-fantástico.

5.1.8 Interpretación

Polvo en la lengua se enmarca dentro del relato psicológico. El narrador discurre en la mente y en las emociones de la protagonista, quien vive una serie de experiencias que pertenecen a su psiquis, a su yo interno; esto sitúa el cuento dentro de la categoría de psicológico-fantástico.

La única parte real que se advierte en la narración es la soledad de la protagonista. La soledad es la que produce todos los eventos: los ruidos, las persecuciones, las alucinaciones y, en suma, hasta el temblor de tierra. Todo esto hace dudar al lector: ¿es real todo lo que ocurre, o no?

El mayor valor desde el punto de vista fantástico es, precisamente, esta incertidumbre, pues a lo largo de la narración no se presenta la idea clara de los

acontecimientos. Las acciones no tienen otros protagonistas que aquellos que la mujer se imagina: el niño que llora, los hombres que la buscan, los perros que la asustan. Aún, con más propiedad, se puede hacer referencia a los recuerdos: la abuela muerta, el cuarto de la difunta que ahora es suyo, el temblor. Todo puede considerarse como resultado de un estado nervioso de posborrachea o, tal vez, de un *delirium tremens*. Todo queda a juicio del lector, es como que si el autor hubiera creado las condiciones necesarias y luego lo hubiese dejado solo con la protagonista y sus problemas mentales, haciéndolo coprotagonista. El lector llega, incluso, a vivir la duda y la zozobra de la mujer. Es, en esencia, un relato abierto, donde el lector participa en la construcción del mismo a través de su imaginación.

En esta narración el tiempo pasa a ser un elemento fundamental: ¿cuánto tiempo ha transcurrido?, ¿a cuáles de los hechos hay que tomar como reales y cuando sucedieron? Sin lugar a dudas que la respuesta a estas preguntas es lo que define la intriga; un elemento de composición muy bien explotado en la narración. Se llega al final y la duda persiste: ¿qué pasó? Tal vez sea éste el elemento fantástico más importante en la narración: la duda. El manejo de este elemento es lo que determina que este relato se incluya en la literatura fantástica.

5.2 El huésped

Esta narración presenta la vida solitaria que lleva un hombre en una isla que queda en el centro de una laguna, en la parte más alta de una montaña, a la que cubren las nubes.

La única compañía del hombre son unas cabras de cuya leche se alimenta. En medio de su soledad, a veces, se acuerda de los hombres que habitaban la isla de donde lo llevaron a ese lugar, cuando él era niño.

Así pasa la vida en total abandono, de una forma salvaje, pero, en su memoria, aun guarda el recuerdo de que lo tienen que llegar a traer, lo van a regresar, algún día, al lugar de donde procede.

Por fin, un día, divisa un punto blanco en el horizonte y resulta que es la vela del barco que va por él. Al llegar el barco a la orilla, él se presenta a cubierta; hasta allí

llega otro individuo, un sacerdote, que lo examina detenidamente viéndolo con una mezcla de lastima e indignación. El protagonista se siente humillado.

Al atardecer el hombre es sacrificado y de su vientre le es sacada una serpiente blanca, la misma es tomada por el sacerdote y, la barca parte. Al anochecer la barca llega a la playa de otra isla, donde se ha formado una figura, una estrella, por treinta y ocho niños. Cuando aparece la luna, la serpiente es soltada en el cetro de la estrella; escoge a su nuevo huésped y se aloja en su vientre; el niño será conducido hasta la isla que está entre las nubes, donde permanecerá en soledad, hasta que en su vejez sea sacrificado y se elija a su sucesor.

5.2.1 Figuras retóricas

Son pocas las figuras retóricas utilizadas en este relato pero se logra, con su efecto, generar un discurso figurado. Se encuentra en el primer párrafo: “Cuentan que en el centro de la isla, en la montaña que se pierde entre las nubes.” (14:67). La carga metafórica la tiene esta oración donde dice: “...la montaña que se pierde entre las nubes.” Desde aquí se aplica el principio de duda, porque la montaña está escondida, no se sabe lo que pueda haber allí; aparte de esto, la palabra “cuentan” que abre el relato, es por sí sola una expresión que lleva a dudar.

También en una forma indicativa se hace ver que hay dos lagunas concéntricas en la cima de la montaña. Esto raya en lo inverosímil y se ha de considerar como una metáfora, como una figuración, pues, una cima que alberga dos lagunas debe de ser, obligadamente, una gran meseta.

Hay, pues, una metáfora que induce y refuerza la expresión para provocar la duda y la intriga en el lector.

Más adelante aparece la expresión: “...el agua, que unas noches suena más clara que nunca... podría encerrar un secreto.” (14:68). Que el sonido del agua que pega contra las rocas pueda guardar un secreto, es metáfora. Aquí se utiliza la acción del oleaje aunada al misterio, a la duda, pues se involucra el secreto. ¿Qué hay detrás de ese

secreto? El narrador lo relaciona, de forma onírica, con la soledad, a través del sueño del protagonista. Un párrafo más adelante aclara que ese sueño, aunque el protagonista no lo sabe, es la premonición de que regresará la barca que un día lo llevó a esa isla. Deja, nuevamente, en el lector, la duda: ¿a qué llegará la barca?

Así, esta serie de conjeturas no llegan a aclarar algo pero, en cambio, despiertan la expectación, y esto es parte de lo fantástico.

Continuando con la figuración, más adelante se lee: “La luna se hundió; el agua, la tierra, el cielo y el hombre que lo contemplaba se hicieron uno con la oscuridad.” (14:68)

Con esta metáfora se llega a la máxima figuración del relato. Primero se señala la desaparición de la luna; con lo que se tiene que dar la oscuridad plena de la noche. Luego se relacionan los elementos: agua, tierra y aire con el ser humano, haciendo de todos un sólo ser que queda a oscuras, en la ignorancia y la soledad. Claramente se patentiza que el hombre está solo ante las posibles adversidades; adversidades que bien pueden afectar, también, a los elementos; afectarlos y hasta destruirlos. Queda claro, entonces, que se está anunciando la participación destructiva del hombre, que es la única capaz de alterar y destruir a la naturaleza y, en este caso, anticipa también la destrucción del solitario habitante de la isla, como se verá más adelante.

5.2.2 Expresiones modalizadas

En este relato se nota, claramente, que hay concentración de expresiones modalizadas, más o menos a la mitad del mismo.

Así, en el primer párrafo, en la primera oración dice: “Cuentan que en el centro de la isla...” (14:67). Aquí la palabra “cuentan” denota que no hay pleno convencimiento de lo expresado.

Luego se encuentran en la segunda mitad del tercer párrafo, las expresiones: “...se siente perdido, no comprende nada, y no sabe qué es lo que siente y no comprende.” (14:67); esta expresión indica que el protagonista está desconcertado, está sumergido

en la duda existencial. En el último párrafo dice: “Dicen que no tiene fondo la laguna.” (14:70); se induce, claramente, la duda con la palabra “dicen”.

Esta concentración causa el efecto de preparar al lector para el encuentro de lo sobrenatural. Se puede considerar como una gradación abrupta, que en un fragmento de párrafo genera muchas dudas.

5.2.3 Verbos en pasado imperfecto

El relato, contado casi en su totalidad en presente, contiene pocos verbos en pasado imperfecto. Las expresiones que los contienen son: “...el hombre, que había trepado a una alta roca, podía ver la espuma que hacían las olas...” (14:68). Más adelante, en el mismo párrafo, dice: “Este vestía un manto amarillo que resplandecía con el sol.” (14:69). Estas expresiones claramente dan a conocer acciones ejecutadas en el pasado, o traídas del pasado en forma continúa hasta el presente; se crea así, incertidumbre.

5.2.4 Transformaciones

Las transformaciones, en este relato, no son de carácter inmediato, sorprendentes, sino resultan del transcurrir del tiempo.

Son transformaciones de abandono y, también, de apreciaciones que transmite el narrador.

Dice, en el primer párrafo: “...un hombre solitario que acaso porque siempre ha estado solo no es en realidad un hombre.” (14:67).

Esta es una transformación de carácter mixto, ya que el hombre pierde su calidad humana tanto por su aspecto físico como también por sus modales y su pensamiento; es decir, hay transformación material y psicológica.

En el tercer párrafo, dice: “...pero cuando sueña con aquellas caras -y las caras tienen brazos, y son muchos los ojos que lo miran- se vuelve como los otros hombres.”

(14:68). Aquí hay una transformación psicológica, pues, al recordar en sueños a sus semejantes se identifica con ellos, se transforma en espíritu humano.

Por último, al final del cuarto párrafo, dice: “El viejo se miró las manos; sus uñas eran tan largas que se retorcían.” (14:69). Esta es la evidencia de una transformación física: las uñas del viejo eran más bien unas garras; se había transformado, parecía más una fiera.

5.2.5 Eventos y/o seres sobrenaturales

Dos son los eventos sobrenaturales presentados en este relato y ambos están contenidos en el último párrafo. El primero dice: “Vaciadas de sangre las venas, limpias las entrañas -donde el hombre de amarillo ha sacado una serpiente blanca- el cuerpo del viejo, que fue inmolado en la cubierta, es devuelto al agua.” (14:70). Lo sobrenatural, en este caso, es la presencia del reptil vivo dentro del organismo del viejo, sin que esto le provoque daño. Aunado con el *rictus*, este hecho pertenece al campo de la magia, al campo de la brujería, que es, por definición en la teoría de Todorov, un hecho sobrenatural.

El otro evento sobrenatural es el final del relato, que dice: “Cuando aparece la luna, la serpiente es liberada; alguien la deja en un disco en el centro de la estrella. Por la noche escoge entre los niños a su nuevo huésped, y al día siguiente la barca parte con ellos para la isla.” (14:70). Este párrafo es el final del relato y en él halla explicación a todas las dudas que se acumulan en la trama: el viejo resulta ser un niño que cumplió con una misión: ser huésped de una serpiente sagrada en una isla solitaria, para protección y beneplácito de su pueblo. Esto es un hecho sobrenatural.

5.2.6 Gradación temporal

La secuencia de los momentos de duda y de la aparición de eventos o seres sobrenaturales, presenta aquí una gradación perfectamente conformada de la siguiente forma:

Primero dice: “Y en el centro de la laguna hay otra isla... donde vive un hombre solitario.” (14:67) Más adelante dice: “El hombre..., se siente dichoso; pero cuando sueña con aquellas caras... se vuelve como los otros hombres: se siente perdido, no comprende nada.” (14:68). Entre estos acontecimientos se manejan dos aspectos que marcaran el desarrollo del relato: la realidad física y la realidad psicológica.

Continuando, en el mismo párrafo, se lee: “El hombre lo presiente: el final, la última hora, la barca que, cuando niño, lo trajo a la isla, y que pronto vendrá para llevárselo.” (14:68); “el hombre, que subía a una alta roca, podía ver la espuma que hacían las olas al romper contra la proa de una barca que navegaba en la distancia.” (14:68); “El viejo bajó a la orilla, y aguardó el refluir de las olas para saltar. Nadó hasta la barca y subió a bordo.” (14:69); “Otro hombre subió a cubierta, y ahora el viejo sintió miedo. Este vestía un manto amarillo que resplandecía con el sol.” (14:69); “Vaciadas de sangre las venas y limpias las entrañas - de donde el hombre de amarillo ha sacado una serpiente blanca- el cuerpo del viejo, que fue inmolado en la cubierta, es devuelto al agua.” (14:70). En esta secuencia se presenta tanto la forma, muy simple, de vida del hombre; como, también, la forma en que muere: como ofrenda o víctima de un sacrificio.

“Treinta y ocho niños aguardan en la playa. Sus cuerpos, vistos desde arriba, pie con pie, mano con mano, forman una estrella.” (14:70).

“... la serpiente es liberada... Por la noche escoge entre los niños a su nuevo huésped, y al día siguiente la barca parte con ellos para la isla.” (14:70). Estas expresiones se encuentran en el final del relato, y en ellas se da explicación a la presencia del hombre en la isla solitaria.

Esta secuencia recoge no sólo las acciones que definen el relato, sino también los indicios de duda y los acontecimientos sobrenaturales que conforman su carácter fantástico.

5.2.7 Tipo de estructura temporal

La estructura temporal es circular-fantástica. Lo circular se da porque el relato termina donde comenzó; puesto que, si bien el relato se inicia cuando el hombre es ya viejo, el final indica que la historia se inicia desde que él fue elegido por la serpiente y es llevado a la isla. Es decir, el relato termina con las acciones del principio: la elección del huésped y su traslado a la isla. Lo fantástico se da por la presencia de los elementos encontrados.

5.2.8 Interpretación

El simbolismo de este cuento denota la profundidad de la naturaleza humana. Sin duda, el narrador está contando la forma de vida de una sociedad primitiva, la que en medio de su conformación tribal aún relaciona mucho lo religioso, lo místico y lo mágico, con su futuro. Esto se conoce hasta que se ha leído más de la mitad del cuento, cuando el sacerdote llega en la barca a buscar al viejo. Antes de esto se podía creer que el cuento se trata de un ermitaño o de algún proscrito que se encuentra en total abandono. Sin embargo, a pesar de mantener la atención en esta primera parte, la verdadera intriga comienza con la llegada de la barca. De esta manera, el lector se enfrenta con un cambio abrupto: un individuo abandonado y sin importancia, pasa a ser alguien importante que determina el destino de toda una comunidad. Este cambio se ve sutilmente atenuado por la certeza del viejo de que lo tienen que ir a traer.

El título es muy sugestivo, ya que el hombre es portador y también cuidador de algo sagrado, de algo que se considera superior a la pobre condición humana. Esto se manifiesta con el desprecio del sacerdote hacia la persona del viejo: quien era para el sacerdote y para la comunidad tan sólo una morada, un recipiente que contenía algo superior: la serpiente.

¿Qué simboliza la serpiente? En forma particular no lo dice el narrador; pero, antropológicamente, es el sustento espiritual de la comunidad, es algo sagrado: es su tótem, su dios. El viejo era su templo pero había llegado al final de su misión, al final de su vida útil y él ya no importaba. Para recuperar lo valioso había que sacrificarlo,

que demolerlo: como templo. No podía ser de otra manera: él había sido morada de algo sublime.

La actuación descrita por esta sociedad no es ajena a la actualidad, ni mucho menos a las sociedades hispanoamericanas, las que en medio de su sincretismo cultural se desenvuelven, todavía, en una mezcla de magia y religión; de hechicería y encanto. Elementos estos que son parte de lo fantástico y que se dan, ya, en escritos precolombinos como el *Popol Vuh*.

5.3 Gente de la cabeza

Un hombre conoce, en un lugar de baile pornográfico, a una bailarina. Ésta a su vez le presenta a un amigo, un chino, cuya profesión es hacer pronósticos financieros para algunas empresas. Llegados a alguna confianza el protagonista visita, en su casa, al chino, *Wing Hung Wong*, y se entera de que posee una colección de objetos antiguos que servían para el arte de la adivinación y, también, un enorme jarrón negro con adornos exóticos.

Unos días después, el protagonista se queda sin trabajo y se dedica a vagar; un día lluvioso compra un lote de libros usados que su propietaria no puede proteger de la lluvia. Al ir leyendo, da con uno que habla de una secta denominada “Gente de la cabeza”; esta “gente” adivina el futuro con la cabeza de una víctima curtida dentro de un jarrón de aceite de sésamo.

Al mismo tiempo se entera de que la bailarina no aparece por ningún lado, y hace una relación: el chino ha sacrificado a la muchacha y pertenece a la secta. Para llegar a esta especulación, se fundamenta en que *Wing* le ha dicho que mujeres como la bailarina no valen nada.

Con estos datos genera todo un caos en su mente, donde el chino aparece como un miembro de “Gente de la cabeza” que hace sus pronósticos financieros asesinando a sus víctimas en el jarrón. Posteriormente es invitado a almorzar en casa de *Wing* y allí se encuentra con la bailarina, se desengaña y le cuenta sus sospechas al chino. Éste se

sorprende y le dice que él no sería capaz de semejante cosa; a su vez, pregunta al protagonista si él haría algo así y éste responde que sí, que haría eso y más. Ante esta respuesta el chino se sorprende y se aparta del protagonista.

5.3.1 Figuras retóricas

El lenguaje de este relato es bastante llano; es decir, que utiliza pocas figuras retóricas, entre las que se encuentran: “Era como la piedra del filósofo, que al ser lanzada por el aire cree que tiene voluntad.” (14:72). Esta figura de comparación, un símil, se utiliza para dar a conocer al protagonista como alguien que raya en lo vagabundo; que se lanza a la calle sin rumbo, sin un propósito definido y que en medio del devenir trata de hallar su camino, pero sin planificarlo. Sin trazarse planes, sino sujeto, como la piedra en el aire, a los avatares del destino.

Más adelante se lee: “En el centro de la mesa había una miniatura de marfil, un elefante al que embestían cinco tigres. En la base se leía: El alma y los sentidos.” (14:74). Esta es otra comparación, aquí se utiliza para realzar el carácter místico y espiritual del personaje, de *Wing*, que por ser oriental posee una cosmovisión que contrasta mucho con la del protagonista.

La correspondencia está bien lograda: se da al alma la figura del elefante: un animal noble, grande, inteligente, pacífico; se contraponen los sentidos, los tigres: agresivos, depredadores, traicioneros. Son cinco los tigres, cada uno simboliza la forma de poner en contacto al espíritu, al alma, con el mundo.

Cada uno tratando de influir más que el otro en los juicios del hombre pero, al final, quedando, de todos modos, como dependientes de la interpretación y el juicio del conocimiento. Es, pues, el uso de esta figura una puerta que se abre, a las ideas de la filosofía oriental.

Con estas dos figuras retóricas, aunque no generan un discurso figurado extenso, se logra matizar el relato con serias dudas acerca de cual va a ser el efecto de estas ideas

orientales en un hombre occidental, que aparte de ser más liberal, él mismo acepta que anda confundido.

5.3.2 Expresiones modalizadas

En este relato se encuentran abundantes expresiones de este tipo, catorce en total, y las mismas se dan en una forma distribuida, sin mayores concentraciones.

Esto indica una tendencia fantástica sostenida; es decir, este es un tipo de relato en el que la intriga genera suspenso en todo el cuerpo de la obra. Así se tienen las expresiones: “La primera vez que la vi, o que recuerdo haberla visto...” (14:71); “...probablemente yo había encontrado algún pretexto.” (14:72); “No recuerdo lo que me decía, pero estaba contento...” (14:72); “Me dijo que le gustaría platicar conmigo...” (14:72); “Yo me reí, y ella debe de haber visto mi desconfianza...” (14:73); “Estaba un poco confundido.” (14:73); “... no recordaba que le había dicho donde vivía.” (14:73); “... nadie sabía donde la podía encontrar.” (14:76); “¿No los quiere? Se los vendo baratos.” (14:77); “No es imposible, pensaba, pero no puede ser.” (14:78); “Quizás ésta era la última vez que veía la calle...” (14:81); “Supongo que mi color habría contribuido a que usted me creyera capaz de semejante práctica.” (14:83); “¿Y usted, sería capaz de hacerlo?” (14:83); “Pero, ¿ya pensó en la víctima?, ¿Y si no funciona?” (14:84).

Fácilmente se observa que en la larga lista de expresiones aparece la duda, la interrogación. Igualmente, dichas expresiones se ven claramente distribuidas a lo largo del relato.

5.3.3 Verbos en pasado imperfecto

Las expresiones que contienen este tipo de verbos son: “Parecía tímida.” (14:71); “Ella vestía un abrigo negro y su cara estaba pálida.” (14:71); “Parecía querer convencerme de que *Wing Wong* era un buen hombre.” (14:72); “De la boca (del jarrón) salía un olor rancio.” (14:75); “... después de revisar los libros, la mayoría de

los cuales carecían de valor...” (14:77); “El oráculo exigía un jarrón, aceite de sésamo y una víctima.” (14:80); “... había tratado de conseguir mi amistad.” (14:80); “Ella había servido sólo de instrumento.” (14:80); “Luisa se veía contenta y saludable.” (14:82); “A las tres tenía que presentarse en su nuevo trabajo...” (14:83).

Los verbos de las expresiones anteriores dan como resultado acciones continuas y ponen en duda el tiempo de acción. De aquí, que todas éstas tengan validez como elementos fantásticos.

5.3.4 Transformaciones

La única transformación declarada en el relato es de orden psicológico, la misma se da cuando el protagonista está leyendo el libro de la *Ghaya al-hakin*: “como en una pesadilla, vi la cabeza de Luisa entre sus manos. Cerré el libro y salí a la calle.” (14:78)

Esta expresión sirve, en el relato, de nexo entre la realidad circundante y la realidad psicológica del personaje; pues, a partir de aquí se desarrolla con mayor intensidad la trama y la intriga, en medio de la cual el protagonista se imagina los asesinatos.

5.3.5 Eventos y/o seres sobrenaturales

En *Gente de la cabeza* no hay seres ajenos a lo natural, a lo humano; la historia discurre en la más llana de las cotidianidades.

Sin embargo, en la psiquis del protagonista se llega a generar toda una trama que casi viene a ser, un relato dentro del relato; se imagina que el oriental, *Wing*, es un sacrificador de hombres que utiliza la cabeza de sus víctimas para vaticinar el futuro.

Toda la trama imaginada por el protagonista se debe a la lectura de un libro: *La Ghaya al-hakin*, donde encuentra: “La gente de la cabeza... para obtener el oráculo, introducían a un hombre en un alto jarrón, donde permanecía el tiempo necesario, alimentado de higos, para que sus tejidos quedaran saturados y el sacrificador no tuviera

sino que tirar de los cabellos para separar del tronco la cabeza que, entonces, decía el porvenir.” (14:77). Esta lectura la relaciona, el protagonista, primero con el hecho de que *Wing* es pronosticador financiero; continúa por el enorme jarrón que el chino tiene en su casa; sigue con la desaparición de la bailarina; y, cuando ésta aparece, llega a pensar que la próxima víctima será él.

Toda la intriga se utiliza para relacionar eventos alrededor de un eje sobrenatural: la adivinación. En la teoría, en la parte de eventos sobrenaturales, se incluye la brujería, la magia y la adivinación; así, pues, todo el relato se puede considerar sobrenatural.

En una parte intensa de esta situación dice: “Recordé que *Wing Hung Wong* me había dicho: Yo soy un oráculo según alguna gente.” (14:78)

A partir de que el protagonista lee acerca de *Gente de la cabeza*, su mentalidad y el relato discurren en el campo de lo sobrenatural. Se insiste, pues, en que no hay hechos ni seres sobrenaturales, sino tan sólo suposiciones sobrenaturales.

5.3.6 Gradación temporal

El desarrollo del relato, en el tiempo del discurso, está perfectamente definido por una serie de eventos que llevan secuencia de acción y cronológica. Así se tiene la siguiente serie: “Conocí a Luisa en el “*Baby Doll Lounge*” (14:71). “La primera vez que la vi...” (14:71); “La segunda vez fue una mañana que yo iba camino al trabajo. Ella vestía un abrigo negro...” (14:71). “Volví a ver a Luisa dos días más tarde... Parecía querer convencerme de que *Wing Hung Wong* era un buen hombre.” (14:72); “A la mañana siguiente no me levante para ir al trabajo.” (14:73); “*Wing Hung Wang* llamó por teléfono para invitarme a cenar.” (14:73); “Al día siguiente...en la noche...pregunté por Luisa...nadie sabía donde la podía hallar.” (14:76); “El oráculo exigía un jarrón, aceite de sésamo, y una víctima. *Wing*, que había dicho de Luisa: “Las chicas así no valen nada”... y Luisa, había desaparecido.” (14:80).

Hasta aquí la relación hace creer al protagonista que Luisa va a ser sacrificada. Luego de que la muchacha aparece, su mente va más allá y es él mismo quien se

considera en peligro; así, dice: “Ella había servido sólo de instrumento, y la necesaria víctima era yo.” (14:80).

Así las cosas, el protagonista asiste a una cena en casa de *Wing*, donde está también Luisa; se desvanecen sus sospechas y expresa: “Cuando estuvimos solos le dije a *Wing*: -Entonces, usted no utiliza el jarrón... No se ofenda si llegué a creer que usted podría emplear el método.” (14:80) en franca referencia a *Gente de la cabeza*.

Wing desmiente la suposición y llega a preguntar: “-¿Y usted, sería capaz de hacerlo? (14:84); a lo que el protagonista, responde: “comenzaríamos con alguien a quien nadie echaría de menos.” (14:84). Dando fin el relato con un *Wing* sorprendido ante tales declaraciones.

5.3.7 Estructura temporal

La secuencia, presentada en la sección anterior, muestra con claridad un desarrollo lineal, plagado de momentos de incertidumbre y dominado por el hecho sobrenatural de la adivinación y una serie de pensamientos, por parte del protagonista, que también se pueden considerar sobrenaturales. Así, pues, el relato es lineal-fantástico.

5.3.8 Interpretación

Las ideas y la filosofía orientales, cargadas de misticismo, han sido siempre motivo de curiosidad y hasta de temor para la gente del hemisferio occidental. Por desconocimiento o por mala información siempre se ha visto en los orientales algo raro, algo misterioso. Estos son los conceptos que el narrador destaca en esta composición. Recurre, de manera muy eficiente, a la intriga para armar una trama genial.

Se presenta en el relato, exactamente, el problema de la desinformación. El temor a lo desconocido y la especulación de la maldad, son elementos que le dan al protagonista la oportunidad de crear una historia que sólo existe en su mente. El elemento de intersección entre el mundo real y el mundo ficticio es un libro: la *Gaya al-hakin*. Su lectura impacta al protagonista y lo hace conjeturar relaciones macabras entre él, el chino y la bailarina.

Es importante destacar que aquí se utiliza, al igual que en *El huésped*, la técnica de iniciar el relato en condiciones naturales y llegar a desarrollar la parte fundamental, del mismo, mediante una trama sobrenatural. Esto se logra a partir de un elemento que conecta ambos mundos, el natural y el sobrenatural. Dicho elemento es, en este caso: el libro.

El elemento fantástico más importante se encuentra en el ritual de la muerte, que se imagina el protagonista, el que se ve cargado de misticismo oriental y que cae en la categoría de los recursos fantásticos sobrenaturales.

Hay algo importante que se da al final del cuento: la ética del chino que contrasta con la personalidad del protagonista. Este es un elemento digno de tomar en cuenta puesto que contrapone, en unas cuantas líneas, todas las diferencias culturales, religiosas y filosóficas que existen entre los dos hemisferios: oriental y occidental. Se vuelve a dar la intriga, o sea el tiempo, como el elemento más importante en lo que se refiere a la técnica de composición. Lo sobrenatural en el campo psíquico, es sobresaliente dentro de los elementos fantásticos.

CONCLUSIONES

1. A partir de la teoría de lo fantástico de Tzvetan Todorov se obtienen los pasos de análisis de la propuesta metodológica, los cuales son:
 - 1) identificar las hipérbolas y otras figuras retóricas que expresen duda o eventos extraños;
 - 2) identificar las expresiones moralizadas y destacar su efecto de duda;
 - 3) identificar los verbos en pasado imperfecto y su efecto de duda;
 - 4) identificar las transformaciones y darles interpretaciones semánticas;
 - 5) Identificar los efectos y/o seres sobrenaturales y relacionarlos con su interpretación semántica;
 - 6) identificar la gradación temporal o la intriga, que es característica del manejo temporal del relato fantástico;
 - 7) identificar el tipo de estructura temporal del relato, por ejemplo: lineal-fantástico, circular-fantástico, etc.
2. Los pasos sugeridos, en la propuesta metodológica, son suficientes para identificar los elementos fantásticos, tanto en el campo del enunciado como en el de la enunciación, de los textos analizados.
3. Con la aplicación de los pasos anteriores se demuestra que los relatos *Polvo en la lengua*, *El huésped* y *Gente de la cabeza* sí son fantásticos, porque cumplen con las condiciones teóricas de género fantástico.
4. *Polvo en la lengua* se enmarca dentro del relato psicológico, pues el narrador discurre más en la mente y en las emociones, que en las acciones de la protagonista. Pertenece esta narración más al yo interno que al entorno real

de la protagonista de dicha narración, de tal forma que ella siempre duda de la realidad o irrealidad de los acontecimientos. Igualmente el lector se encuentra en una intriga, de principio a fin, que lo hace dudar y hasta participar de la construcción del relato a lo largo de la lectura. De esta forma, hay predominio de la duda como elemento fantástico y el relato se puede clasificar como fantástico-psicológico.

5. *El huésped* presenta un manejo temporal que produce una intriga que lleva de duda en duda al lector. Es hasta haber leído más de la mitad de la narración cuando se descubre el verdadero rol del viejo, él es portador de algo sagrado: de la serpiente. Desde este acontecimiento hasta el final, el relato todo es místico, es mágico; es decir, cae dentro de los eventos sobrenaturales contenidos en los temas de lo fantástico. La presencia del sacerdote, la serpiente en el vientre del viejo, éste que se siente indigno de su destino, la rueda de los niños para que la serpiente elija a su nuevo huésped, la luna llena... todo hace que el relato sea místico y que se incluya dentro de lo sobrenatural. La intriga que desorienta por momentos al lector, la certeza del viejo ante algo que el lector ignora, etc. hace que la duda sea, prácticamente, un actor del relato. Se dan pues, claramente, los dos elementos de lo fantástico: la duda y lo sobrenatural. De aquí que este relato se catalogue como fantástico.
6. En *Gente de la cabeza*, el elemento fantástico más importante se encuentra en el ritual de la muerte. Dicho ritual, sólo se lo imagina el protagonista y cree que lo practica el chino. Este ritual claramente se enmarca dentro de los recursos fantástico-sobrenaturales que marca la teoría, pues la mente y el ánimo del protagonista han quedado muy impresionados por la lectura de la “Ghaya al-hakin” y por esta causa aplica un procedimiento de sacrificio humano de carácter mágico (que la teoría incluye en los eventos sobrenaturales) que deja con vida a la cabeza de la víctima cuando ésta muere. Aunque al final el lector se explica lo sucedido, todo el relato es una gran intriga, pues tanto el protagonista como el lector se enfrentan, a cada momento, con la duda. Duda que llega a ser existencial en el protagonista.

Estas condiciones: la duda y hechos sobrenaturales hacen de esta narración un relato fantástico.

7. Por los resultados obtenidos en la aplicación de los pasos de la propuesta metodológica y, sintetizados en las conclusiones se comprueba que *Polvo en la lengua*, *El huésped* y *Gente de la cabeza* son relatos fantásticos. Al estar contenidos en el libro *El agua quieta* publicado en 1989 por Rodrigo Rey Rosa, se comprueba también, que en Guatemala se está escribiendo relato fantástico en las dos últimas décadas del siglo XX.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Alasraki, J. **Teorías de lo fantástico**, Arco Editores, Madrid, 2001.
- 2.- Allan Poe, Edgar. **Narraciones extraordinarias**, Salvat Ediciones, España, 1969.
- 3.- Alvizurez Palma, Francisco / Barrios Barrios, Catalina. **Historia de la literatura guatemalteca** (tres tomos), Editorial Universitaria, USAC. Guatemala, 1999.
- 4.- Anderson Imbert, Enrique. **Teoría y técnica del cuento**, Marymar. Buenos Aires, 1998.
- 5.- Cortázar, Julio. Colección UNESCO de obras representativas (dos tomos), Alfaguara, Madrid, 1994.
- 6.- Gómez Redondo, Fernando. **La crítica literaria del siglo XX**, EDAF, Madrid, 1996.

- 7.- Greimas. A. J. / Courtés K. **Semiotica** (dos tomos) Editorial Gredos, España, 1990.
- 8.- Hahn, Oscar. **El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XX**, La red de Jonás, México, 1978.
- 9.- Kayser, Wolfgang. **Interpretación y análisis de la obra literaria**, Editorial Gredos, España, 1990.
- 10.- Kira, G. S. **Naturaleza de los mitos griegos**, Paidós, España, 2002.
- 11.- Lazaro Carreter, Lazaro. **Diccionario de términos filológicos**, Editorial Gredos, España, 1990.
- 12.- Modern, Rodolfo E. **Historia de la literatura alemana** Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- 13.- **Diccionario de literatura universal**. Editorial Océano, España, 2003.
- 14.- Rey Rosa, Rodrigo. **El agua quieta**. Publicaciones Vista, Guatemala, 1990.
- 15.- Ricoeur, Paul. **Tiempo y narración** (tomo II), Cristiandad, Madrid, 1987
- 16.- Rodríguez Monegal, Emir. **Jorge Luis Borges, FICCIONARIO**, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- 17.- Todorov, Tzvetan. **Introducción a la literatura fantástica**. Premia Editora de Libros, México 1997.
- 18.- _____ **Teoría de los géneros literarios** Arco Libros, Madrid, 1998.
- 19.- _____ **Crítica de la crítica** Paidós, Barcelona, 1998.

20.- _____ **Simbolismo e interpretación**, Monte Avila Editores,
Venezuela, 1982.

21.- _____ **Diccionario enciclopédico de las ciencias del
lenguaje**. Siglo XXI Editores, España, 1991.