

Diana Noemí Vásquez Reyna

AL BORDE DE LA FICCIÓN: *STELLA*, DE RAMÓN SALAZAR,
APROXIMACIÓN A LA NOVELA FANTÁSTICA GUATEMALTECA

Asesora Dra. Aura Violeta De León de Moreno



Universidad de San Carlos de Guatemala
Facultad de Humanidades
Departamento de Letras

Guatemala, noviembre de 2011

Este estudio fue presentado por la autora como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciada en Letras.

Guatemala, noviembre de 2011

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. Marco conceptual	
1. Antecedentes	3
2. Justificación	3
3. Problema de investigación	4
4. Alcances y límites	4
II. Marco contextual	
1. Siglo XIX, sus etapas y sus letras	5
1.1. Romanticismo	5
1.2. Período realista	10
1.3. El Naturalismo	16
2. Entorno sociopolítico y cultural de América Latina durante el siglo XIX	18
3. Entorno histórico y social en Guatemala	24
3.1. Desarrollo literario en el país	
3.2. El autor: Ramón Salazar	27
III. Marco teórico	
1. Antecedentes formalistas	33
2. Bases estructuralistas	38
3. Surgimiento del Estructuralismo francés: narratología	40
4. Literatura fantástica	
4.1. Definiciones de lo fantástico y diferenciación de otros relatos	47
4.2. El discurso fantástico	53
4.3. El realismo de lo fantástico	59
4.4. Efecto fundamental de lo fantástico: el miedo	
4.5. El relato fantástico y la literatura hispanoamericana	64
IV. Marco metodológico	
1. Objetivos	
1.1. Objetivo general	70
1.2. Objetivos específicos	70
2. El método	70

V. Aplicación del método	
1. Argumento	77
2. Análisis sintáctico	78
2.1. Estructura actancial	79
3. Análisis narrativo (o verbal) en cuanto a:	
3.1. Tiempo	87
3.2. Modo	93
3.3. Voz	94
4. Análisis semántico: las relaciones extrínsecas de la obra, transtextualidad	
4.1. Intertextualidad	
4.2. Metatextualidad	
a) Aspectos fantásticos y románticos en <i>Stella</i>	111
b) El personaje femenino en la novela fantástica	115
c) Rasgos comunes entre <i>Stella</i> y otros relatos fantásticos	121
VI. Conclusiones	129
VII. Bibliografía	132

INTRODUCCIÓN

El estudio de la literatura nacional incluye el análisis de muchos movimientos narrativos que autores guatemaltecos han desarrollado durante la historia. Uno de los géneros que la crítica no aborda con facilidad es el de la narración fantástica, sobre todo, cuando se trata de encontrar los puntos o rasgos característicos de este tipo de narración en la obra de un autor centroamericano, para muchos desconocido, como Ramón Arístides Salazar Barrutia.

Este trabajo pretende aproximarse al análisis de *Stella*, que hasta ahora no ha sido analizada a profundidad, ya que se deja de lado el hecho de estudiar con detenimiento la estructura y los rasgos que hacen de ella una novela fantástica. Para esto se hace un recuento de hechos contextuales del autor y de su siglo; también se aplica la teoría narratológica reunida y propuesta por Fernando Gómez Redondo en su obra *Crítica Literaria del Siglo XX*, para intentar explicar los hilos conductores que unen la temática de la novela.

Stella es una obra que se aleja del movimiento realista, en el cual Salazar es reconocido como un innovador por haberlo introducido en la literatura guatemalteca, a pesar de que algunos críticos demeritan su obra por encontrar el manejo de un lenguaje literario inadecuado, más propio de la lengua discursiva que de la expresiva; la forzada adaptación de la realidad asuntual de sus obras a esquemas manejados por otros autores, en particular Pérez Galdós; la dominante voluntad didáctica, que somete la acción a la ideología del autor; el excesivo afán por dar muestras de erudición; y el erróneo planteamiento de los conflictos, cuya raíz socioeconómica se ignora, en pro de un enfoque favorable al factor educativo como fundamental transformador de la sociedad. Seymour Menton afirma:

“Como novela, Stella vale poco (...). Salazar nunca llegó a escribir lo que podría llamarse una buena novela. (...) su tercer intento, Conflictos (1898), sí representa un progreso muy grande sobre las dos obras anteriores —Alma enferma y Stella— y marca una verdadera contribución al desarrollo del género en Guatemala” (34:92-93).

Es por ello que este análisis intentará remitir al lector al no despreciado relato fantástico al que podría corresponder y en donde entonces se pueda establecer y rescatar, más de cien años después, las habilidades de Salazar como narrador, al utilizar como puente de reivindicación su única novela de este tipo, además de exponer otro punto de consideración que amplíe el concepto en que se tiene a este creador literario que, si no fuera por cursos de literatura guatemalteca impartidos en la universidad y la reciente reedición por la Editorial Universitaria de *El tiempo viejo, recuerdos de mi juventud*, estaría ya olvidado.

I. Marco conceptual

1. Antecedentes

Sobre el autor y su obra se ha publicado el siguiente estudio:

Tesis. López Selva Quintana, Coralia. *Realismo en la novela Conflictos de Ramón A. Salazar*. Guatemala, USAC, 1989. 07 T (726).

Entre los autores que recogen información general de Ramón Salazar y su obra se encuentran Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios Barrios, en *Historia de la literatura guatemalteca*; y Seymour Menton, en *Historia crítica de la novela guatemalteca*.

Además, se obtiene información del autor en la nota de Hugo Cerezo Dardón a la edición de *Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala*, de Ramón Salazar, publicada por la Biblioteca de Cultura Popular 20 de Octubre, del Ministerio de Educación Pública, en donde cita también a otros autores; y en el Comentario-Prólogo de Amílcar Echeverría a las novelas de Salazar publicadas también por ese ministerio en la década de 1960.

2. Justificación

La literatura latinoamericana casi siempre se ha considerado como un producto de la opresión de los pueblos, y por ello se ha encasillado en tipos narrativos que van desde el histórico, pasando por el realismo mágico, hasta la denuncia. La crítica a la literatura guatemalteca corre la misma suerte y le resta importancia a la narrativa que se separa de ese canon. La novela fantástica ha tenido una crítica escasa, quizá porque no se ha estudiado a profundidad la basta teoría al respecto, que últimamente retoma fuerza a escala mundial. Tampoco se rescatan el valor estético ni el aporte que puede ofrecer la literatura fantástica nacional, por ello es importante su análisis como el de cualquier otro, sobre todo, porque representa una innovación en la temática de la narrativa guatemalteca y enriquece las ya destacadas multifacetas del autor Ramón A. Salazar,

más conocido por sus aportes realistas, periodísticos e históricos.

3. Problema de la investigación

La obra de Ramón A. Salazar ha sido clasificada dentro de la narrativa realista. En tal clasificación no se menciona a *Stella*, novela que tiene elementos fantásticos, por lo mismo se puede plantear el siguiente problema: ¿Cuáles son los rasgos significativos que hacen de *Stella* de Ramón A. Salazar una novela fantástica?

4. Alcances y límites

Los alcances y límites se establecieron de la siguiente manera:

En la novela *Stella*, de Ramón Salazar, se estudiaron los aspectos sintácticos, es decir, las combinaciones funcionales que hacen que se desarrolle la historia; los narrativos, en cuanto a tiempo, modo y voz, que determinaron la estructura formal y los recursos utilizados por el autor; y los semánticos, específicamente los transtextuales, es decir, las relaciones que tiene la novela con otros textos, todo ello con base en la teoría narratológica que propone Fernando Gómez Redondo en su *Crítica literaria del siglo XX*. Además, se estudiaron los contextos culturales, políticos y sociales en que se publica la novela, para lo cual se repasó la historia de la literatura durante el siglo XIX, así como teorías recientes que han propuesto Enriqueta Morillas Ventura y David Roas Deus sobre literatura fantástica, para identificar sus características, a fin de atender los objetivos que se plantearon en el siguiente trabajo.

II. Marco contextual

1. El Siglo XIX, sus etapas y sus letras

Después de los movimientos revolucionarios de Francia en el siglo XVIII, con los cuales predominó la razón, el ser humano quiso huir del presente, para lo cual ya no le servía la Antigüedad clásica. Había que buscar un nuevo punto de referencia: la Edad Media, una época llena de magia, misterio y aventuras. El romanticismo es la exaltación de la imaginación, lo maravilloso, lo exótico, las aventuras, la pasión, los sentimientos, la naturaleza y el rechazo a la civilización moderna. El romanticismo fue un proceso lento en el que diversos autores fueron aportando su grano de arena hasta dar forma definitiva a la corriente, que dominó toda la primera mitad del siglo XIX.

A grandes rasgos, se puede dividir el siglo en dos etapas: en la primera tienen lugar las revoluciones liberales, es decir, el ascenso al poder político de la burguesía; en la segunda, la mayoría de las revoluciones liberales han concluido victoriosamente y la economía capitalista se ha establecido definitivamente. Este cambio políticosocial se refleja en la literatura. El movimiento romántico, con su mentalidad exaltada, corresponde al período revolucionario, y contrapone la realidad con el ideal. El movimiento realista, por su parte, de espíritu más sosegado y pragmático, trata de expresar la sociedad tal como es, sin idealizarla, y corresponde con el segundo período. Ambas corrientes se desarrollan a continuación.

1.1. Romanticismo. Surgió en Alemania y se extendió por otros países como Inglaterra, Francia, Rusia, Italia y España, hasta dar el salto al llamado Nuevo Mundo. De ahí su gran diversidad como movimiento literario, muy ligado a unas ideas y a un modo de vida que, con el tiempo, también fueron cambiando. Así en Alemania, el romanticismo creció bajo el entusiasmo de la Revolución Francesa, pero la posterior ocupación de Alemania por las tropas de Napoleón provocó un renacimiento del sentir patriótico alemán y la consiguiente aversión a las ideas revolucionarias. Todo lo contrario ocurrió en Francia, donde el romanticismo surgió bajo el peso del Siglo de la Razón. Al principio, permaneció al lado de los sectores más conservadores, pero a partir de la década de 1830, se pasó a unas

tendencias más liberales, especialmente entre 1830 y 1848, cuando todo el viejo continente se vio sacudido por diversas revoluciones contra los regímenes autoritarios y contra la crisis económica que vivía Europa.

“Era un momento de lucha entre la vieja aristocracia y los liberales burgueses, que cogieron las riendas de las reivindicaciones nacionales de unos países cuya identidad nacional resurgía tras años de letargo. Buena parte de estas ilusiones de cambio social y político quedaron rotas después del fracaso de las revoluciones de 1848”. (21:136).

Por lo que se refiere a Inglaterra, la situación fue mucho más compleja. Para empezar, se produjo la misma reacción contra el imperialismo napoleónico. Posteriormente, además, el país siguió un camino en el que las reivindicaciones contra las consecuencias de la industrialización en los trabajadores fue uno de sus aspectos puntuales en la sociedad.

“El romanticismo se convirtió en un refugio vital para huir de la realidad. Como consecuencia, la literatura también corrió el peligro de aislarse en sí misma bajo la premisa del arte por el arte. Totalmente ajena a la sociedad, surgió una visión entre el éxito de público y la calidad literaria de las obras. Un ejemplo claro se dio en Inglaterra en la autora Jane Austen, escritora que apenas tuvo lectores que se sintieran atraídos por sus novelas durante su vida. Sin embargo, sí hubo gran cantidad de lectores que devoraban novelas sentimentales y de misterio, denominadas “góticas”, en algunos casos de escasa calidad literaria. Aun así, evidentemente, hubo notables excepciones, como es el caso de Walter Scott o Víctor Hugo, que consiguieron un amplio reconocimiento entre los lectores y la crítica”. (21:136)

El Romanticismo tuvo su origen en el movimiento prerromántico *Sturm und Drang* (tempestad e ímpetu), desarrollado en Alemania entre 1750 y 1770, uno de los más importantes e influyentes de la segunda mitad del siglo XVIII, así como decisivo en la evolución del romanticismo. Se opuso a la rigidez y al racionalismo de la Ilustración por medio de la exaltación del genio creador y de la rebelión juvenil. El gran prototipo de este

movimiento fue Werther, protagonista de *Die Leiden des jungen Werthers* (*Las desventuras del joven Werther*, 1774), de Johann Wolfgang von Goethe. Otros autores esenciales en la evolución de este movimiento fueron Johann Georg Hamann y Johann Gottfried Herder, quienes influenciarían a Immanuel Kant, cuyo pensamiento fue muy influyente en la Alemania de su tiempo, llevando la filosofía más allá del debate entre el empirismo y el racionalismo. Otra aportación clave fue la de Friedrich Schiller, que junto a Goethe son los autores más importantes en los días previos a la eclosión del romanticismo.

Entre los autores alemanes que destacaron en esta etapa se puede mencionar a Johann C. Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist, Friedrich von Hardenberg, más conocido como Novalis; los hermanos Friedrich y August Schlegel, E. T. A. Hoffman, Heinrich Heine, Cristian Dietrich Grabbe, Georg Büchner y Karoline von Günderrode.

“En el romanticismo inglés la primera gran figura es William Blake en la poesía, que en Canciones de la experiencia, expone la destrucción que le provocó el desarrollo de la Revolución Francesa. En estos poemas presenta al hombre como un ser egoísta, a las instituciones como destructivas y a la sociedad como indiferente. En la novela, los dos principales representantes son dos mujeres totalmente opuestas, Jane Austen y Mary Shelley”. (21:144)

Shelley es el estandarte de la novela gótica, en la que el sentimiento predominante era la angustia y el miedo, conocida mundialmente por su obra maestra *Doctor Frankenstein*, que sugiere el temor a la modernidad, que las fuerzas del progreso y la emancipación se tornen monstruosas, incontrolables e impredecibles. Es decir, que pongan en cuestión el propio proyecto de la modernidad. Por otro lado Austen logró ridiculizar con su fina ironía y distanciamiento las novelas sentimentales y góticas que tanto éxito tenían, por lo que a finales del siglo sus obras comenzaron a recibir el reconocimiento merecido y a ser difundidas. Las obras de William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, George Gordon, más conocido como Lord Byron; Percy Bysshe Shelley, John Keats y Walter Scott son fundamentales en el movimiento romántico.

El romanticismo se desarrolló en Francia mucho más tarde que en Alemania e Inglaterra

“ya que había sido el centro neurálgico de la Edad de la Razón y el clasicismo tenía allí mucho peso. Al contrario al resto de países, el romanticismo surgió en Francia como un elemento antirrevolucionario, aunque después se convirtió en la corriente literaria del liberalismo, para desembocar en los llamados poetas malditos, con Charles Baudelaire al frente. Las novedades se fueron introduciendo a través del teatro, que fue flexibilizando poco a poco su rígida estructura. Entre los autores románticos franceses destacan Madame de Stäel, François-René Chateaubriand, Alejandro Dumas padre, Alfred de Vigny, Víctor Hugo, Alfred de Musset”. (21:149)

En España el romanticismo llegó tardíamente y no para impregnar totalmente la cultura y la literatura, se convirtió en muchos casos en un campo de batalla entre los sectores absolutistas y los liberales, en una época de inestabilidad política en la que se alternaban la represión por parte de los sectores más reaccionarios y conservadores con épocas en las que parecía factible una sociedad liberal, moderna y más libre. Literariamente, esta batalla se libró especialmente en el teatro, que toma como modelo el teatro español del Siglo de Oro, y se revaloriza la figura de Calderón de la Barca. Esta forma de teatro no desaparecería hasta poco después de la Guerra Civil. En este género, los tres nombres más relevantes de estos años son Mariano José de Larra, José de Espronceda y José Zorrilla. Tampoco se puede olvidar al gran romántico en tiempos de realismo, Gustavo Adolfo Bécquer.

El influjo de Bécquer en toda la poesía posterior escrita en castellano es importante al esbozar estéticas como el simbolismo y el modernismo en muchos aspectos. Frente al romanticismo altisonante y byroniano de José de Espronceda, Bécquer representa el tono íntimo, al oído, de la lírica profunda. Su *Himno gigante y extraño (La poesía y el poeta)* rompe con la tradición de la poesía civil y heroica de Manuel José Quintana y los colores vistosos y la historia nacional de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, o José Zorrilla, para meditar profundamente sobre la creación poética, el amor y la muerte, los tres temas centrales de las *Rimas*. Manuel Altolaguirre afirmó que la poesía de Bécquer es la más

humana del romanticismo español, lo que le valió el desprecio de Núñez de Arce, quien, acaso por su ideología liberal contraria al tradicionalismo becqueriano, calificó sus *Rimas* de “suspirillos germánicos”. Pero Bécquer meditó profundamente sobre la poesía e intentó reflejar el concepto inasible que tenía de esta en las *Cartas literarias a una mujer*, en forma de un largo comentario a la Rima XXI, concluida en el verso *poesía eres tú*. Los modelos poéticos de Bécquer fueron varios; en primer lugar, Heinrich Heine; W. S. Hendrix destacó además a Lord Byron, y Dámaso Alonso, a Alfred de Musset; también el conde Anastasius Grün y sus amigos poetas españoles, en especial Augusto Ferrán. Además de su importante lírica, Bécquer fue también un gran narrador y periodista. Escribió veintiocho narraciones del género leyenda, muchas de estas pertenecientes al relato gótico o de terror, otras, auténticos esbozos de poesía en prosa, y otras narraciones de aventuras. María Rosa Alonso encontró en ellas seis temas principales:

“El oriental y exótico, la muerte y la vida de ultratumba, el embrujamiento y la hechicería, el tema religioso, los inspirados en el Romancero, las de tendencia animista (que consiste en atribuir alma y poderes a los seres, los objetos o los fenómenos de la naturaleza)”. (7:30)

Bécquer demuestra ser un prosista a la altura de los mejores de su siglo, pero es de superior inspiración e imaginación y un maestro absoluto en el terreno de la prosa lírica. En sus descripciones se echa de ver el profundo amor del poeta por la naturaleza y el paisaje castellano. Escribió además las *Cartas desde mi celda*, en el Monasterio de Veruela, a las faldas del Moncayo, adonde fue a reponerse de su tuberculosis o tisis, enfermedad entonces mortal; sus cartas desbordan vitalidad y encanto.

“El autor español es también el poeta que inaugura, junto a Rosalía de Castro, la lírica moderna española y el que acierta a conectarnos de nuevo con la poesía tradicional. Las Rimas se encuadran dentro de dos corrientes heredadas del romanticismo: la revalorización de la poesía popular —que la lírica culta había abandonado en el siglo XVIII— y la llamada “estética del sentimiento”. El ideal poético de

Bécquer es el desarrollar una lírica intimista, expresada con sinceridad, sencillez de forma y facilidad de estilo. Bécquer y sus Rimas son el umbral de la lírica en español del siglo XX. Rubén Darío, Miguel de Unamuno, los hermanos Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y otros lo han considerado como figura fundacional, descubridora de nuevos mundos para la sensibilidad y la forma expresiva”. (60:1)

El Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco sintetiza las características generales del romanticismo de la siguiente manera:

“Individualismo: el arte y la literatura se convierten en expresión del yo, de los sentimientos. Irracionalismo: frente al racionalismo ilustrado, el Romanticismo valora todo lo no racional, como emociones, sueños, fantasías... Defensa de la libertad: en la política, la moral y el arte. Idealismo: los románticos buscarán ideales inalcanzables en todos los aspectos, en especial el amor, lo cual les conducirá inevitablemente al choque con la realidad y al desencanto. Nacionalismo: frente al espíritu universalista del neoclasicismo, los románticos valoran los rasgos diferenciales de su país, recuperan su historia, sus costumbres y su cultura. Exotismo: el rechazo de la sociedad moderna lleva al romántico a evadirse, a ambientar sus obras en épocas lejanas (Edad Media) o en lugares todavía no conocidos por la civilización europea (Oriente, América). Espíritu rebelde y juvenil, frente a la madurez racionalista y moderada del neoclasicismo”. (58:1)

1.2. Período realista. La época realista comienza como consecuencia del movimiento revolucionario de 1848, cuya novedad fue su carácter democrático, con participación de las masas obreras. Esto provocará el abandono de la revolución por parte de la burguesía, que ahora busca estabilidad y moderación.

La base teórica del nuevo movimiento literario va a ser una escuela filosófica llamada Positivismo, inaugurada por el francés Augusto Comte y que llega a su momento de máximo esplendor con la publicación del *Curso de filosofía positiva*, en la década de 1850.

“El positivismo reduce el objetivo del conocimiento humano a los llamados hechos positivos, o sea, aquellos hechos que pueden ser captados por los sentidos y someterse a comprobación por medio de la experiencia. Comte, defendiendo su teoría, afirmaba que la razón humana "tenía que prescindir de preocupaciones teológicas y metafísicas" para reducirse al estudio de las ciencias positivas (Matemáticas, Física, Biología, Química, etcétera). La teoría positivista pretendió, también, establecer períodos en la vida (que se relacionan con la Historia) del hombre. Con esta intención, Comte formuló su teoría de los "estados". Según esta, en un primer estado, el teológico, se buscan las causas y principios de las cosas, y se recurre a la divinidad para explicarlos; en un segundo estado, el metafísico, se siguen buscando los conocimientos absolutos, pero los agentes sobrenaturales se sustituyen ahora por entidades abstractas; finalmente, en un tercer estado, el positivo, domina la observación y la mente humana se atiene a las cosas en cuanto son. La teoría positiva tuvo una gran importancia en los literatos de la época. Sus tesis fundamentales contribuyeron al nacimiento de una novela fundamentalmente agnóstica –aunque, en el otro polo, también hay un realismo espiritualista, con la figura de Tolstoi como principal representante–, preocupada por la realidad externa (comprobable por los sentidos) y por las cuestiones sociales (en el Naturalismo, principalmente)”. (58:1)

La proliferación industrial en Europa puso en boga la ciencia, cada vez más importante e influyente en la vida y las costumbres de las personas. La ciencia se fue convirtiendo en la promesa de un mundo mejor, en la guía básica del orden y el progreso en la sociedad. Esta visión científica era totalmente contraria a la que tenían, en ese momento, autores románticos como el estadounidense Edgar Allan Poe, la británica Mary Shelley o el alemán E. T. A. Hoffman, quienes en sus obras mostraban los avances científicos y tecnológicos como creadores de monstruos y terror. La evolución de la ciencia también trajo consigo la voluntad de descifrar los grandes misterios de la naturaleza y el mundo animal. En ese sentido, la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin fue esencial. Sus ideas cambiaron la visión del mundo y provocaron una auténtica revolución, tanto en el mundo científico como en el de las ideas. Al observar el comportamiento de los animales

llegó a la conclusión de que la supervivencia de las especies está determinada por su capacidad de adaptarse a su medio ambiente.

“Es decir, la selección natural permite sobrevivir a los más aptos y destruye a los menos capacitados. Las ideas de Darwin fueron motivo de discusión durante la segunda mitad de siglo, sobre todo lo que se refiere a sus interpretaciones y aplicaciones en la sociedad. El gran peligro de estas ideas es que, en los albores de la carrera para la colonización de África, podían justificar la destrucción de las clases y culturas menos favorecidas. La obra de Darwin también despertó el interés por sus descripciones realistas de la naturaleza, que sirvieron de punto de referencia a autores como el estadounidense Jack London o el francés Émile Zola”. (21:159)

Los nuevos avances científicos, que tuvieron gran influencia en todos los sectores de la sociedad, fueron acompañados por nuevas ideas en el orden social, filosófico e histórico en los países europeos más avanzados. La segunda mitad del siglo XIX es una de las etapas más brillantes de la literatura francesa y la más esplendorosa de la novela. La proliferación de novelas fue un fenómeno espectacular, tanto en cantidad como en calidad. El surgimiento de la novela realista fue producto de una época en la que la burguesía, que había logrado desbancar a la aristocracia, llegó a la cima de su poder e impuso sus valores en todos los aspectos de la sociedad. Los burgueses eran el gran público al que se dirigía la cultura y la literatura, y casi siempre los propios creadores pertenecían a esa clase social. Por lo tanto era lógico que las novelas reflejaran al mundo burgués viviendo en su esplendor.

“El término Realismo fue acuñado, en el sentido estético, por el pintor francés Gustave Courbet, que al ser rechazado en el Salón oficial –reunión anual de pintores bajo el auspicio de la Academia Real de las Artes, que solo acogía a los artistas de la Academia– organizó una exposición alternativa bajo el título de “El realismo”. Este concepto adquirió tintes cercanos a la crítica social aunque, poco a poco, el contenido crítico se fue diluyendo. Sin embargo, también se escribieron obras que provocaron escándalos de tal magnitud que fueron llevadas a los tribunales y, en algunos casos, condenadas”. (21:162)

Las dos grandes corrientes del momento, el Romanticismo y el Realismo, convivieron durante el segundo cuarto del siglo XIX. La década de 1830 marcó el paso de una novela

centrada en épocas históricas lejanas y más o menos mitificadas a una novela realista reflejo de la sociedad. La novela pasó a ser el elemento cultural esencial en detrimento del teatro. Uno de los ingredientes fundamentales para contentar al gran público y vender muchos ejemplares era que la novela tuviera un final feliz, lo cual, en muchos casos, obligaba a cambiar el rumbo natural de la historia.

El auge de la novela fue acompañado por la expansión de la prensa, que empezó a llegar a un mayor número de lectores al rebajar los precios de sus ejemplares compensándolo con publicidad. Los periódicos encontraron un filón para atraer al público en la publicación por capítulos de las obras de estos autores.

“Muchos de estos escritores no tuvieron problemas en pagar a autores desconocidos, a los que se dio el nombre de “negros”, para que escribieran para ellos y poder mantener así una producción literaria abundante. Fue tal el impacto de esa nueva forma de hacer periodismo que los gobiernos empezaron a idear fórmulas para frenar su influencia en el pueblo, por ejemplo, mediante impuestos”. (21:162)

Tanto la novela realista como el nuevo estilo de hacer periodismo reflejan a la perfección este nuevo mundo dominado por la burguesía que va tomando posesión del poder político y económico. Son la expresión de un mundo en el que el individuo sucumbe ante las imposiciones de una sociedad cuyo baremo es el dinero. Dentro de este sistema, las clases más pobres seguían estando al margen. Su mundo quedó plasmado en contadas ocasiones, aunque la nueva clase obrera empezaba a mover los hilos de una revolución social a través de la influencia del socialismo y el comunismo, que no se rindió ante los fracasos de las revoluciones de 1830 y 1848, ni ante el fracaso de la Comuna de París de 1871. Tras la derrota francesa ante las tropas prusianas lideradas por Bismarck y la proclamación del II Reich alemán en Versalles, se produjo en Francia un vacío de poder que fue aprovechado para instaurar un gobierno revolucionario, que duró tan solo tres meses y fue duramente reprimido por el ejército causando la muerte de miles seguidores de la Comuna.

Jordi Ferrer y Susana Cañuelo señalan en su *Historia de la literatura universal*:

“En cuanto a sus temas, el adulterio se convirtió en el motivo central de la novela realista como expresión de la lucha entre la libertad

*del individuo y las imposiciones sociales. El matrimonio, en la mayoría de los casos, era fruto de conveniencias sociales, imposición que afectaba especialmente a la mujer, que quedaba recluida en su casa sin ninguna libertad ni más actividad que cuidar el hogar y su marido e hijos. Su única salida era soñar con un amante que la salvara de su monótona y triste vida. Esta era también una forma de rebelarse contra las imposiciones de la sociedad, siempre reacia a cambiar lo establecido. No es, por tanto, nada casual que aunque los autores fueran hombres, las mayores protagonistas de esta etapa fueran mujeres. En este sentido son notables los ejemplos de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert; de *Anna Karenina*, de León Tolstói; *Effi Briest*, de Theodor Fontane, o *La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín. Todas ellas representan una visión analítica y crítica de la sociedad del momento".* (21:163)

Entre los autores realistas franceses más relevantes de esta época se encuentran Stendhal –en realidad se llamaba Henry Beyle–, quien escribió *Armancia*, *Rojo y Negro* y *La cartuja de Parma*; Honoré de Balzac, autor de *La obra maestra desconocida* y *Eugénie Grandet*; y Gustave Flaubert, con sus obras *Madame Bovary*, *Salambó*, *La educación sentimental*, *La tentación de San Antonio* y la inacabada *Bouvard y Pécuchet* fue un escritor influyente en los autores del cambio de siglo y hasta en el propio siglo XX.

En Inglaterra, la época victoriana, bajo la batuta de la reina Victoria I, quien gobernó ese país por más de sesenta años, ocupa toda la segunda mitad del siglo XIX, en la cual la hipocresía moral era un elemento cotidiano. Durante esta época Inglaterra llegó a su máxima expansión territorial, estableciendo colonias en Australia, India y buena parte de África. Pese a su brillantez económica y política, la era victoriana también estuvo marcada por una sociedad muy conservadora, reaccionaria y con una doble moral, que se movía en una hipocresía cada vez más exagerada.

“Destacan los autores ingleses Charles Dickens, autor de Papeles póstumos del club Pickwick, Oliver Twist, David Copperfield, Tiempos difíciles y Grandes esperanzas; William Makepeace Thackeray, quien escribió La feria de las vanidades; las hermanas Brontë, Charlotte, Emily y Anne; autoras de Jane Eyre, Cumbres borrascosas, Agnes Grey, respectivamente; además de Mary

Ann Evans, conocida por su seudónimo masculino George Eliot, con Silas Marner”.
(21:172)

En España, que en el siglo XIX era un país retrasado tecnológicamente y económicamente, con lo que inevitablemente fue a remolque en el aspecto cultural, la novela realista se fue abriendo paso con dificultades por medio de obras costumbristas que abordan la vida de campesinos o de los pescadores, en las que destacó José María de Pereda, quien puso de manifiesto la falta de modernización de la prosa española, que continuaba anclada en los modelos del Siglo de Oro y del Quijote.

“Entre los autores españoles más importantes se encuentran Fernán Caballero, pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber, hija del cónsul alemán en Cádiz, cultivó un costumbrismo andaluz, con enfoques sentimentales y moralizantes, destaca su novela La Gaviota (1849). Fernán Caballero y Pedro Antonio de Alarcón representan el prerrealismo o transición del romanticismo al realismo, este último comenzó también como escritor costumbrista y romántico. Se encuentran elementos románticos en novelas suyas como El escándalo (1875). En cambio, es de un transparente realismo El sombrero de tres picos (1874), auténtica joya de la novela corta española, por lo divertido del argumento, la aguda captación de tipos y ambiente y la viveza del estilo”.
(21:172)

Juan Valera, aristócrata cordobés, cultísimo, liberal y escéptico, comenzó a los cincuenta años su carrera de novelista con una obra maestra, *Pepita Jiménez* (1874), cuyo protagonista se debate entre una vocación religiosa más convencional que profunda y la fuerte atracción que siente por la mujer que da título a la obra. Los impulsos humanos vencerán. Y lo mismo sucede en varias obras suyas, como *Juanita la Larga*. Valera es realista por lo riguroso de su observación, pero rehúye, sin embargo, los aspectos más penosos o crudos de la realidad. Su arma crítica es una sutil ironía. Lo caracterizan, además, su penetración psicológica, sobre todo en los personajes femeninos, y un estilo cuidado, tan elegante como sencillo.

José María Pereda, quien se sitúa en una línea tradicionalista, apegada a una visión idílica del campo frente al dinamismo urbano, también exalta la naturaleza y las gentes

sencillas de su tierra: *El mar y los pescadores en Sotileza* (1885), *La montaña en peñas arriba* (1895). Sobresalen sus pinturas de paisajes, aunque demasiado minuciosos a veces.

Benito Pérez Galdós logró dar el paso definitivo a la novela realista. Sus obras son un reflejo de su mentalidad progresista y liberal, abierta a los cambios sociales y tecnológicos. Poco a poco fue incorporando el habla real del pueblo en sus diálogos. Su interés por el lenguaje lo dejó patente en *Torquemada*. Galdós fue el único autor de este período que se ganó la vida escribiendo, ya que él mismo fue su propio editor. La notoriedad del autor radica en gran parte en sus novelas de los *Episodios Nacionales*, un repaso por la historia de España, además de las destacadas *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Misericordia* (1897).

Leopoldo Alas Clarín se dio a conocer por sus críticas y polémicas en torno a temas político-ideológicos. Hasta después de su muerte no se le reconoció el mérito de su novela *La Regenta*, escrita a mediados de la década de 1880, la cual guarda cierto paralelismo con *Madame Bovary* en cuanto al rechazo de la imposición de los convencionalismos sociales por encima de los deseos individuales.

El Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco también resume las características generales del realismo:

“Imitación del método científico: el escritor intenta que su obra refleje la realidad social de manera exacta y objetiva. La novela se convierte así en un espejo de la vida. Presencia de un narrador omnisciente: el autor adopta el papel de alguien que anticipa lo que va a ocurrir, opina, juzga a sus personajes, dialoga con el lector, etcétera. Verosimilitud: los argumentos se basan en la realidad cotidiana con personajes comunes. Además, se sitúan en el contexto contemporáneo del autor y del lector. Sobriedad: el estilo es sobrio, sencillo, sin complicaciones formales. Como el científico, el escritor busca ante todo la claridad, la exactitud. Preferencia por la novela: el realismo se expresa sobre todo por medio de la novela, el género más apto para describir la realidad social”. (58:1)

1.3. El naturalismo. El creciente interés por los estudios científicos y naturalistas y la influencia del determinismo universal, según el cual los sentimientos y el carácter del ser humano estaban predeterminados, llevó a los escritores hacia el naturalismo, corriente difícil de diferenciar del realismo. A finales del siglo XIX, la novela pasa a considerarse como una parte de la historia natural y, por lo tanto, el escritor debe utilizar para su labor artística los mismos métodos que la nueva ciencia, es decir, la observación y la experimentación.

“La derrota francesa a manos de los alemanes, la proclamación del II Reich en Versalles y la Comuna de París a principios de la década de 1870 hicieron que las novelas adquirieran un tono más crítico y de protesta social, como prueban las del gran padre del naturalismo, Émile Zola, cuyo objetivo era mostrar cómo la conducta humana viene determinada por la herencia y el medio ambiente en el que el ser humano se desarrolla. Tras haber escrito ya diversas novelas, obtuvo un éxito aplastante con Nana (1880), en la que narra la historia de una cantante de vodevil que carece de voz pero logra seducir a todos los hombres. Para esta novela, Zola siguió documentándose a fondo, investigando y conociendo de cerca los teatros, las dimensiones de las habitaciones de las prostitutas, los alimentos que comían y el ambiente que se vivía en los bajos mundos. Su novela más conocida, Germinal (1885), fue escrita con el mismo rigor, en la que recrea detalladamente la vida y las protestas de los trabajadores de una mina”. (21:167)

El escritor naturalista imita el método científico como observación y documentación de ambientes y personajes, comprobación de datos, etcétera. El autor utiliza descripciones muy detalladas y explica el comportamiento de los personajes apoyándose en la psicología y la medicina. Además, se muestra más audaz en la descripción de los aspectos sórdidos o desagradables de la vida humana.

En España, la gran seguidora de esta corriente es Emilia Pardo Bazán, quien tomó de la escuela naturalista el gusto por los rudos ambientes sociales, con sus pasiones violentas y sus crudezas. En París conoce a Zola, Alphonse Daudet y los hermanos Goncourt; en esa época leyó a los novelistas rusos, que tanto influirían en su obra. *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza* (1886-1887) componen un intenso cuadro de gentes y paisajes de su

Galicia. Es autora también de *La tribuna* (1883), *La quimera* (1905), *La sirena negra* (1908), entre otros escritos sobre crítica y de varios centenares de cuentos, como *Hijo del Alma*, relato corto y fantástico. Vicente Blasco Ibáñez es otro novelista español más cercano a la escuela naturalista; se le llamó “el Zolá español” y, en efecto, comparte con aquel el gusto por ambientes sórdidos, la crudeza de los temas y la preocupación por las taras hereditarias. Ello va unido al vigor con que supo captar el mundo rural de su tierra, Valencia, en novelas que se harían famosísimas, como *La barraca* (1894) y *Cañas y barro* (1902).

2. Entorno sociopolítico y cultural en América Latina durante el siglo XIX

Las ideas liberales propias de la Ilustración -democracia, libre empresa, individualismo- campeaban en el mundo europeo, sobre todo después de la independencia de Estados Unidos (EE. UU.) y de la Revolución Francesa, de modo que los que los patriotas criollos adoptaron algunas de esas ideas y empezaron las luchas por la independencia de sus países, manipulando a los mestizos y los indígenas para que formaran los ejércitos que organizaron para pelear contra las tropas españolas. Simón Bolívar y José de San Martín, en Sudamérica, e Hidalgo y José María Morelos, en México, son algunos de los jefes militares de esta gesta, la cual también tuvo negociaciones políticas, como es el caso de Guatemala y el resto de Centroamérica, en donde destacan ideólogos como Pedro Molina y José Cecilio del Valle.

“La guerra de independencia de EE. UU., que culminó en las últimas décadas del siglo XVIII, ayudó a la cohesión de la nueva clase burguesa estadounidense, a la definición del Estado nación, y por tanto, a la aceleración del paso en el desarrollo capitalista. Es la consolidación del modo capitalista de producción, y con ello la necesidad de la extensión del mercado, lo que conlleva a que la burguesía estadounidense perciba como enemigos a vencer, tanto en el terreno económico, como en el político-militar, a las potencias colonialistas europeas, presentes como fuerzas dominantes, en ese entonces, en el continente americano. Es en este contexto de la dinámica capitalista que EE. UU. plantea la doctrina Monroe (1823), con la que prepara el argumento diplomático para respaldar a los procesos de independencia de los Estados latinoamericanos, pero en los hechos, será una amenaza a los viejos colonizadores, en tanto que, con la declaración: América para los americanos,

la burguesía estadounidense define al continente americano como territorio de su dominio, con lo que marcó desde entonces a América Latina como su patio trasero”. (63:1)

Es evidente que el dominio de EE. UU. en el continente se debe a las dificultades económicas presentes en Latinoamérica, que impidieron que la dinámica de acumulación se condujera con la misma velocidad y características presentes en el norte, pero también hay que señalar que ese retraso tiene que ver con las diversas dificultades políticas, que impedían la cohesión de la burguesía y la conformación de un proyecto que permitiera la consolidación de los Estados-naciones latinoamericanos. Tal era el grado de dispersión que, todavía a mediados del siglo XIX, en gran parte del territorio latinoamericano existían conflictos internos que desgarraban el tejido social e impedían que el sistema capitalista pudiera avanzar destruyendo los vestigios de las formas antiguas de producción.

Así pues, el desarrollo capitalista de Norteamérica y el retraso del resto del continente posibilitan que desde la fase expansiva del capitalismo se afirmen los lazos de dominio de EE. UU. De esta manera, para fines del siglo XIX, EE. UU. ya había ampliado su extensión territorial mediante la invasión militar del territorio mexicano, y afirmado el dominio de Puerto Rico y Cuba con el Tratado de París (1898). Los nuevos Estados americanos iniciaban procesos muy acelerados de modernización, en los que el Estado adquirió un protagonismo muy destacado que parecía ser la única posibilidad de crear un *orden nuevo*. Si en Europa el liberalismo proclamó en muchos sectores la necesidad de que el Estado se abstuviera de intervenir en la sociedad, en Iberoamérica el factor político tuvo un peso más significativo que en otras regiones, porque aquí la consolidación del Estado constituía un prerequisite esencial.

“La intervención del Estado no se limitó únicamente a medidas de fomento económico, sino que fue primordialmente una búsqueda de unidad nacional y homogeneidad del espacio económico acotado nacionalmente. Estas tareas políticas debía asumirlas de forma prioritaria el emergente Estado latinoamericano, a diferencia del Estado en los países más avanzados de

Europa, en los cuales el Estado liberal se consolidó en el momento en que la burguesía se afianzó como fuerza social dominante y en sociedades que habían adquirido ya una mayor cohesión nacional y una articulación económica”. (63:1)

Las relaciones económicas de dependencia de los países iberoamericanos respecto de los industrializados de Europa en calidad de abastecedores de materia prima posibilitaron efectivamente una favorable coyuntura económica que permitió el desarrollo y las posibilidades de emprender procesos de modernización. Pero la existencia de este mercado mundial en el que Iberoamérica se insertó, facilitó no tanto la generalización de las formas productivas del capitalismo como la repetición de sus formas políticas, es decir, la generalización de la forma nacional-estatal, que, según Edelberto Torres Rivas, se implanta como experiencia exitosa por parte de los pueblos atrasados cuando existen algunas condiciones para que el traslado tenga alguna viabilidad histórica y aun antes de que su burguesía acabe de formarse nacionalmente. El análisis de la dependencia económica no debe dejar de explicar cómo, internamente, la vinculación con el exterior se hacía posible.

En el capitalismo tardío que se desenvuelve en América Latina, sólo desde la esfera estatal parecía posible cohesionar los profundos desgarramientos del tejido social. Desde el inicio del período independiente se debió encarar el fenómeno de la coexistencia de varias sociedades en el interior de un país, y ante tal fragmentación y disgregación socioeconómica el Estado debía asegurar no sólo la unidad territorial-administrativa, sino procurar igualmente la dinámica económica, la representación política y el "cemento" ideológico que vincula y reúne las fuerzas centrífugas.

“Este protagonismo del Estado, sin embargo, no se puede deducir exclusiva y simplemente de la nueva coyuntura política independiente ni de la incorporación de América Latina al capitalismo internacional en el siglo XIX. Razones históricas de más larga tradición o duración contribuyeron sin lugar a dudas a afianzar el protagonismo del Estado en esta región. Según ha señalado Claudio Véliz, las sociedades iberoamericanas tenían una tradición colonial burocrática de racionalización y una cultura urbana preindustriales, dentro

de las cuales se había desarrollado un vasto sector terciario íntimamente relacionado con las instituciones y hábitos burocráticos”. (63:1)

Después de la Independencia, en la mayoría de los países iberoamericanos el nuevo poder político nació casi exclusivamente del poder militar. La primera mitad del siglo XIX fue un período de gran inestabilidad y de desintegración social, geográfica y política. La lucha por la estabilidad fue por todas partes una lucha entre intereses locales, muchos de ellos viejos intereses coloniales que lograron imponerse a través del mismo movimiento de Independencia. Para la consolidación de los Estados nacionales la mayoría de los países latinoamericanos debió esperar a que en su seno se desarrollaran y fortalecieran grupos de intereses lo suficientemente amplios, complejos y emprendedores como para que se convirtieran en factores de unificación nacional e impusieran esos intereses a los demás grupos sociales; en otros términos, era indispensable que en cada ámbito nacional el desarrollo económico procurara las condiciones para la formación de los sistemas nacionales de clases, por lo menos lo bastante como para dar sustento real a un verdadero sistema político nacional. Este proceso se llevó a cabo mediante luchas que fueron delineando los mercados nacionales, así como los límites territoriales donde se afirmó la legitimidad del nuevo orden político.

“En este sentido, la organización de una administración y de un ejército nacional, no local o caudillesco, fue decisiva para estructurar el aparato estatal y permitir la transformación de un poder de facto en una dominación de jure. El fundamento económico de tal proceso, ya que el componente idealista y nacionalista de la Independencia se había mostrado insuficiente para el logro de la estabilidad, fue constituido por las oportunidades ofrecidas por el mercado internacional, que dio pie a alianzas de intereses en torno a la producción y circulación de mercancías para la exportación. Estas oportunidades, sin embargo, no coincidieron temporalmente en todos los países, debido a que el interés por los diversos recursos naturales americanos no fue simultáneo en los países importadores europeos”. (63:1)

América Latina permaneció anclada en la exportación de sus productos agrarios y mineros y en la importación de productos industriales europeos, con balanza comercial favorable, pero con unas constantes necesidades de capital para mejorar la explotación, transporte y comercialización de sus productos -bancos, ferrocarriles, puertos, innovaciones técnicas, etcétera-. Todas estas innovaciones no se introdujeron por medio de una autofinanciación de los grupos económicos nacionales, sino prioritariamente por la inversión directa de capitales extranjeros o mediante empréstitos contratados por el Estado. Los capitales nacionales se dirigieron más a la adquisición de tierra y propiedades urbanas, mientras que la importación de objetos de consumo europeos no favoreció la creación de industrias autóctonas. Por el contrario, las élites nacionales adoptaron hábitos de consumo y formas de vida urbana europeas, que pudieron ser financiadas por la bonanza de las exportaciones. La coyuntura económica es excepcionalmente favorable para los grupos hegemónicos vinculados a la exportación durante el último cuarto del pasado siglo.

“Hacia mediados del siglo XIX el Estado nacional fue considerado por los sectores dominantes como la única institución capaz de movilizar recursos y crear condiciones para superar el desorden y el retraso imperantes. Esta prioridad atribuida a la creación del Estado obligaba, por una parte, a la mencionada constitución de ejércitos nacionales frente a la influencia de los caudillos locales, así como a la consolidación de los límites territoriales y, por otra parte, a la exclusión de las masas populares de las decisiones políticas. El instrumento jurídico encargado de dar una configuración a esta organización que se perseguía fue la Constitución. Además, se llevó a cabo un gran esfuerzo de codificación en todos los países latinoamericanos, que se tradujo en nuevos códigos civiles, penales, comerciales, mineros, etcétera, que representan una innovación substancial, ya que tras la Independencia había continuado estando en vigor el sistema jurídico de las potencias colonizadoras”. (63:1)

El modelo de Estado que se organiza en América Latina se define como "Estado oligárquico", es decir, como una forma de organización en la cual la sociedad política en este período no transcurrió por los cauces auténticos de la democracia y se caracterizó más bien por una muy limitada representatividad política y una reducida base social de apoyo. El Estado oligárquico fue posible gracias a la interdependencia entre los propietarios de la tierra

y la acción de la burguesía urbana, que mantenía contactos con el mundo exterior y buscó las posibilidades para la expansión del comercio internacional. El grupo urbano se fue consolidando y fue creando, mediante la integración con los grupos rurales -muchas veces absentistas de sus posesiones-, las condiciones para la estructuración de un efectivo sistema de poder. Las fuentes de este poder económico de la oligarquía se basaron en la producción y exportación de productos primarios, es decir, se trataba de fuentes rurales de poder. No obstante, el campesinado fue el elemento social que se mantuvo más al margen de la idea nacional y fue la ciudad la que se erigió en centro y base del Estado nacional. Este tipo de Estado pudo fortalecerse porque consiguió un poder de arbitraje frente a las distintas facciones de la oligarquía, mediante un régimen marcadamente presidencialista. La competencia política tenía más bien la característica de reflejar la lucha fraccional de los diversos grupos oligárquicos. Al acuerdo entre estos grupos contribuiría la neutralización de los conflictos que habían surgido entre la Iglesia y el Estado en las primeras décadas del período independiente. No obstante, este Estado se erigía sobre hondos desajustes en la estructura interna de los países latinoamericanos, por el escaso desarrollo de los mercados nacionales y por la pervivencia y extensión del latifundio como base de la producción. La ausencia de un proceso de formación de mercados nacionales contribuyó a que el latifundio ocupara el centro de la vida económica, y facilitó, por consiguiente, la concentración de los beneficios originados por la expansión productiva en las manos de la clase propietaria de las grandes unidades productivas.

“El Estado oligárquico era más fácilmente compatible con el modelo económico dependiente que un modelo de mercados nacionales y desarrollo interno, que hubiese exigido una democratización más profunda”. (63:1)

Después del largo período de inestabilidad que siguió a la Independencia, a finales del siglo el Estado oligárquico, que así se consolidaba centró su atención y sus recursos en el objetivo de "orden", siendo el objetivo del "progreso" su natural corolario. Por ello, y a pesar de la reducida base social de participación y apoyo político, los grupos oligárquicos

emprendieron medidas sociales modernizadoras, entre las que se cuenta el desarrollo y fomento de los sistemas de instrucción pública nacionales.

3. Entorno histórico y social en Guatemala

Mariano Gálvez fue jefe de estado de Guatemala de 1831 a 1838. Trató de realizar una política de concordia, a la que vez que iniciaba ambiciosos esfuerzos de modernización de la sociedad. Tuvo éxito al principio, aunque poco a poco sus planes de reforma produjeron resistencias. En su segundo período aumentaron las dificultades provenientes tanto de la resistencia que provocaron sus medidas de reforma, como por las divisiones y enfrentamientos en las filas liberales y la rebelión rural.

“Su plan de reforma tenía carácter excesivamente europeo, sin tomar en cuenta las realidades locales. Sus programas suponían pérdida del poder y de la influencia de los grupos tradicionales, que se opusieron a ellos. Las élites liberales no comprendieron que era imposible emular a otras naciones con una situación social muy diferente. Tras la expropiación de los bienes eclesiásticos y la excomunión, vino la abolición del diezmo, el establecimiento del matrimonio civil y el divorcio. La Iglesia Católica se defendió y argumentó en contra de un sistema que en su opinión “socavaba los valores propios del país”. (31:130-131)

La reforma educativa suponía no sólo generalizar la enseñanza primaria, sino hacerla laica. Quiso convertir a la universidad tradicional en una academia de estudios secularizada, que sería la entidad rectora del sistema educativo. Gálvez decidió desarrollar las regiones deshabitadas, mediante la colonización con población europea (ingleses primero y belgas después). Se otorgaron inmensas concesiones en los departamentos de Chiquimula, Izabal y Petén, que afectaron a habitantes y municipios. Una de las medidas más impopulares fue el restablecimiento del tributo colonial, que no se cobraba desde que fue abolido por las Cortes de Cádiz, pues fue suprimido por la Asamblea Nacional Constituyente en 1823.

Como “gobierno de los treinta años” se conoce al período de control conservador que se inició con la caída de Mariano Gálvez y que terminó con la derrota del presidente Vicente Cerna el 29 de junio de 1871.

“La interpretación liberal en la historia del país refiere que se trató de un período oscuro y estéril, de retroceso, dominado por la figura primitiva y salvaje del ignorante y casi analfabeto Rafael Carrera, quien no fue sino un títere de la Iglesia y de la clase alta. De acuerdo con tal versión, se regresó a la época colonial, se cortó el progreso y se entró en una etapa de dominio clerical, que solo se superaría con la reforma de 1871. Sin embargo, con la luz de nuevos estudios, el período de los 30 años ni fue tan oscuro ni estéril, y Carrera no fue el hombre primitivo y títere de curas y aristócratas. Contó con el apoyo popular, aunque tampoco se puede negar que encabezó una dictadura y régimen opresivo en muchos aspectos, pero que resultó para los campesinos (especialmente los indígenas) mucho menos injusto y destructivo que el que promovieron los liberales a partir de 1871”. (31:149)

En 1873, Justo Rufino Barrios emprende la conducción de la *Reforma Liberal*.

“Las medidas económicas de Barrios favorecieron los intereses de la burguesía emergente, que pasó a integrarse con la antigua aristocracia; la cual resultó así fortalecida, más poderosa que antes de 1871, sustentada en el trabajo esclavo de los indígenas, a causa del decreto 177 de Barrios, que establece el llamado mandamiento. Se fortalece, asimismo, con los beneficios derivados de la expropiación de los bienes eclesiásticos, así como la modernización institucional y la introducción de innovaciones, tales como el ferrocarril, el puerto en el Atlántico, el Banco Nacional de Guatemala, etcétera”. (31:190)

Si bien es cierto que en 1870 se habían acercado las diferencias entre conservadores y liberales en Guatemala, en el sentido que deseaban la modernización y el progreso, no hay duda que seguían existiendo distinciones de fondo y de métodos. Los conservadores estaban realizando los cambios, pero en forma lenta y gradual, sin rompimientos y con parsimonia; en cambio Barrios y su grupo querían los cambios con prisa y entre estos se incluía el propósito de acabar con el poder de la Iglesia Católica, a la que veían como un obstáculo para el progreso. Los barristas admiraban y deseaban el progreso material,

incrementar la educación técnica y hacer obra tangible. Para ellos no había obstáculos ni excusas, aunque en algunos casos su entusiasmo supuso el inicio de una etapa de entrega de muchos sectores claves de la economía (transporte y servicios) a intereses extranjeros. Aquellos liberales eran tanto o más racistas que los conservadores. Vieron a los indígenas como una rémora y solo concebían su progreso si se convertían en ladinos, y mientras más pronto mejor, sin importar los procedimientos. Había que exigirles el trabajo y acabar con sus tierras comunales para que avanzara el país.

“Los liberales querían la integración al mercado capitalista porque estaban convencidos de que traería el desarrollo de todos. Se trataba de un progreso paternalista y ordenado desde arriba, sin democracia y con autoritarismo. Todo debía ser impuesto porque si no era imposible lograrlo. Ello supuso la acentuación del centralismo, en beneficio de la capital, y el olvido o menosprecio de los campesinos que se dedicaban a la agricultura de consumo interno. Había que favorecer la agricultura de exportación y apoyar a los extranjeros que venían a modernizar Guatemala”. (31: 201)

Los cambios sociales, políticos y económicos fueron profundos e irreversibles. Mucho de lo que es Guatemala se estableció entonces. Los nuevos señores de la política y del café vinieron a formar nuevas élites que, en parte, sustituyeron a las familias tradicionales de la Colonia, si bien se mantuvieron algunas, con las que se mezclaron los advenedizos de entonces. Además, se acentuó la incorporación en las clases altas y medias de extranjeros (especialmente de origen europeo, aunque también hubo estadounidenses y de otros países hispanoamericanos), que vinieron a cambiar la constitución de esas capas sociales. En esos 14 años se establecieron una bases que después se desarrollarían hasta bien entrado el siglo XX y aún hasta la actualidad.

3.1 Desarrollo literario en el país. Ya que la base social no sufrió alteraciones fundamentales, no puede pensarse en una literatura ‘nueva’. Puede hablarse, sí, de los condicionamientos de la obra literaria generada por las nuevas circunstancias sociales, así como de las repercusiones de la Reforma Liberal, sobre el proceso productivo de los literatos.

Lo que se llamaría la *política cultural* del gobierno de Barrios no incluía una preeminencia para las letras, ni un sustancial apoyo para los escritores, lo cual resulta por demás coherente con el espíritu positivista que presidió a la Reforma Liberal. Para ésta, el énfasis debía otorgarse a estudios como la Ingeniería o las artes manuales, así como a la difusión de las primeras letras. Establecida esta prioridad, la literatura aparece inscrita dentro de un proceso de impulso a la cultura y las artes, concebidas más como objeto de estudio, que como proceso de creación. En otras palabras, aun cuando se reconocía el valor de las letras, se pensaba en ellas más como textos que deberían incluirse en la formación del ciudadano, que como actividad estética y creadora. De ahí el énfasis en la importación de obras de los grandes autores europeos, lo cual es también muy coherente con la política de imitación de lo europeo que prevaleció en los años de la Reforma y durante mucho tiempo después. La acogida favorable otorgada a escritores como José Martí, no provenía de su índole de escritor, sino de su condición política e ideológica.

Resalta, por otra parte, la condición de hombres literariamente cultivados que poseían numerosos dirigentes de la Reforma, así como la afición y / o vocación creadora de varios de ellos. Prueba de esto Salazar, Montúfar, el padre Arroyo, Francisco Lainfiesta. Pero estos hombres eran, antes que literatos, políticos militares, y sus mejores afanes se traducen en la promoción de la Reforma, cuya defensa es intención dominante en muchos de sus escritos.

3.2. El Autor: Ramón Salazar. Ramón A. Salazar, nació en la Ciudad de Guatemala, el 31 de agosto de 1852, hijo de Julián A. Salazar, humilde artesano, y María Barrutia de Salazar. La pobreza familiar y la humilde forma en que se desarrolla su niñez y juventud no le impidieron graduarse de bachiller en Filosofía en el Colegio de San Buenaventura, ni obtener la licenciatura y la borla en las Ciencias Médicas en la Universidad de San Carlos, en donde se desempeñó como catedrático, por lo que más tarde, al escribir su obra *El tiempo viejo, recuerdos de juventud*, criticaría los sistemas y métodos de enseñanza.

David Vela, en su *Literatura guatemalteca*, detalla aspectos personales de Salazar, como su matrimonio con Joaquina Arévalo, con quien procreó cinco hijas, Cristina, Herminia, Lucila, Olivia y Esperanza. De acuerdo con Vela:

“Amaba profundamente a su familia, aunque a veces su vocación de escritor lo asilaba días enteros en su escritorio, su gabinete de trabajo, y es fama que poseía magnífica biblioteca en cuatro lenguas, pues además del español, dominaba el inglés, el francés y el alemán. En su artículo literario 'Mi niña haciendo historia', Salazar nos deja sondear su ternura hogareña: habla de la sobremesa -'comunicándonos impresiones con la adorada familia'- en que la charla de sus hijas le parecía 'dulce gorjeo de una bandada de ruiseñores', y cuenta con paternal ingenuidad, que una vez hubo llanto en la casa por la muerte de su canario: 'llanto de ella, su amiga, y de nosotros sus padres, al ver el primer dolor de nuestra hija bien amada'.” (55:210)

Hugo Cerezo Dardón, quien en la nota a la edición de *Historia del desenvolvimiento intelectual en Guatemala*, de Salazar, trata de ahondar en la vida del autor, puesto que afirma que “fuera de Batres Montúfar, casi no sabemos nada de ninguno de los literatos sobresalientes (...), si además apreciamos el número de obras editadas por el doctor Salazar (a diferencia de la escasez de la mayoría de escritores), así como el número crecido de ensayos, escritos en varias publicaciones periódicas de su tiempo”, nos expone ciertos rasgos personales, expresados por el mismo autodefinido liberal autor de *Stella*, quien retaba a los jóvenes en su *Tiempo viejo* a comparar los cambios que la revolución de 1871 había logrado. Exaltada su pasión menoscababa el significado de la llamada nobleza tanto en lo que respecta a la calidad de los títulos, como en cuanto a su estructura espiritual, cuando escribe:

“El hombre bueno, el buen ciudadano, el varón ejemplar era el que oía misa los domingos y demás fiestas de guardar, que eran muchos, que comulgaba por Pascua florida y ayunaba en los días de precepto, que llevaba a su familia en diciembre a los toros y se permitía algunas diversioncillas honestas, tales como un viajecito a Amatitlán, en los días de la Cruz, o una temporada a Escuintla en diciembre, en los días de frío, es decir, cuando el

termómetro marca 10 grados sobre cero, que a eso llaman frío, esos señores”.
42:72)

Ironizando al conservador, puesto que una de las prioridades del grupo más radical que encabezaba Justo Rufino Barrios era la reforma religiosa, con el claro propósito de despojar a la Iglesia Católica del poder y de la importancia que había gozado durante el régimen conservador.

Salazar desempeñó varios puestos públicos durante las administraciones de Justo Rufino Barrios, José María Reina Barrios y Manuel Lisandro Barillas; por mencionar algunos, diputado, cónsul y ministro de Europa, director de la Biblioteca Nacional y director del *Diario de Centro América*.

En el trabajo de las letras, su formación científica y filosófica lo hizo desplazarse entre el Romanticismo y el Positivismo. En Guatemala el posromanticismo se puede enmarcar aproximadamente entre los años 1840 a 1865, y las características de Salazar coinciden con las de aquel movimiento. Salazar fue en esencia, un gran romántico, pero como dice Amílcar Echeverría:

“La lectura de Nietzsche, su acercamiento al desencanto por traumas de su infancia penosa y miserable; alguna hipocondría racial, le empujaron (...) hacia un romanticismo llorón que, él de entrañable conciencia, detestaba”.
(44:8)

El movimiento filosófico positivista que fundamentaba al Realismo, llegó hasta Salazar por los años de 1865 a 1895 aproximadamente, y este positivismo escéptico, agnóstico y ateo, se fusionó con su profesión de médico y diplomático con ideas liberales de un erudito y revolucionario, agregando también las facetas de estadista, polígrafo, periodista, historiador, cronista, novelista y cuentista. Además del castellano, hablaba inglés, francés y alemán.

La obra de Ramón Salazar es la siguiente, según Coralia López Selva:

El tiempo viejo. Recuerdos de mi juventud (1896), relato minucioso donde expone gran parte de la tradición guatemalteca de su época. Se ocupa de temas sencillos de su tiempo y el resto es una narración histórica y de aspectos culturales de Guatemala.

Alma enferma (1896), es una novela nihilista donde las débiles características románticas son sustituidas por rasgos naturalistas.

Stella (1896), novela romántica con temática fantástica e idealista.

Conflictos (1898), novela en la que chocan la conciencia cristiana con la conciencia científica, lo cual genera un espantoso y conflictivo pesimismo en el protagonista.

Historia maravillosa de Pedro Schlemihl (1896), se trata de una traducción de Adelbert von Chamisso, autor alemán fallecido en el siglo XIX, apareció en la misma edición de *Stella*.

Los hombres de la Independencia (1899), esta obra contiene dos estudios biográficos sobre Manuel José Arce y Mariano de Aycinena.

Historia de veintiún años, la Independencia de Guatemala (1928), obra póstuma que publicó la Tipografía Nacional, en ella estudia el estado económico y social a principios del siglo XIX, para enlazar los acontecimientos políticos de la Capitanía con aquellos que promueven y conducen la Independencia.

Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala (1896), de esta obra solo se publicó la primera parte: La Colonia. Había prometido llegar hasta la inauguración del Instituto Nacional de Indígenas, en 1896.

Biografía del Doctor Pedro Molina, publicada póstumamente en 1985 por el Centro Nacional del Libro de Textos y Material Didáctico, del Ministerio de Educación.

Guatemala. Tratados internacionales. Derecho internacional guatemalteco. Tratados de Convenciones Especiales (1892), publicado por la Tipografía Nacional.

Estudios sobre el Fausto de Goethe (1890), publicado en un solo volumen por la Tipografía Nacional y en las revistas *La Ilustración Guatemalteca* y *La Ilustración del Pacífico* en los años 1895, 1896 y 1897.

Salazar publicó en casi todos los periódicos de su tiempo, por lo que el índice de sus escritos es muy extenso comparado con esta breve lista en la que destacan los siguientes artículos y estudios:

En la revista literaria *El Porvenir*:

Discurso (8/enero/1878), Andrés Vesalio (7/febrero/1878), Bibliotecas (25/febrero/1878), El Siglo XIX (13/marzo/1879), La raza americana (25/junio/1879), Manuscrito de un indígena (7/agosto/1879), Costumbres y hábitos americanos (6/febrero/1880).

En el *Diario de Occidente*:

Alfredo de Musset y Byron (19/agosto/1895).

En el *Progreso Nacional*:

Justo Rufino Barrios (9/abril/1895), En los Andes. Visita de un filósofo (3/agosto/1895), Las primeras lluvias del mes de mayo (24/agosto/1895), La Revolución de Cuba. José Martí (3/enero/1896), En lucha con él (14/enero/1896), Pedacitos de papel (15/enero/1896), Caso extraño (29/enero/1896), Nuestros cantores (1/febrero/1896), La profesión de una monja (4/febrero/1896), Los ecos de la humanidad (6/febrero/1896), El buey (22/febrero/1896), El niño (25/febrero/1896), Ella (17/febrero/1896), La criminalidad durante el gobierno de los 30 años (5/marzo/1896), Los fusilados (7/marzo/1896).

De los comentarios y juicios publicados en la prensa con ocasión de su muerte se deduce que en los últimos años de su vida, ajenos ya a la actividad política, se consagró su vida a la investigación histórica. Víctor Miguel Díaz relata (*Diario de Centro América*, 6 de junio de 1914) así sus últimos momentos:

“A las doce del día de ayer, este esclarecido ciudadano cerró los ojos a la luz del mundo... Languidecía el organismo y el espíritu del doctor Salazar desde la muerte de su señora esposa, acaecida hace pocos meses... el jueves, talvez a causa del insomnio, estuvo hasta muy tarde paseándose en los corredores de su casa; en la mañana de ayer quejábase de dolor de estómago... Al mediodía pasaba del primer patio al segundo y al abrir la puerta de comunicación, una de sus hijas vio como que daba pasos inseguros, haciendo esfuerzos por conservarse de pie, buscando apoyo con las manos, iba a caer, más a las voces de alarma, las demás personas de la casa salieron precipitadamente de sus cuartos para auxiliarlo; casi en peso fue conducido a su habitación y lo sentaron en una silla. Luego llegó el doctor don Norberto Gálvez, que se hallaba casualmente a inmediaciones de la casa de la familia Salazar, concurriendo también los doctores don Pedro Molina Flores y don Ezequiel Sosa. A los pocos momentos transcurridos los médicos constataron la muerte; el corazón cesó de funcionar de improviso, siendo la muerte casi instantánea; ligera contracción de los labios le daba aspecto sonriente. Eran las 12 del día”.

(43:X)

III. Marco teórico

1. Antecedentes formalistas

Para entender los orígenes del Estructuralismo francés, es decir la narratología, es preciso remontarnos a los objetivos del Formalismo ruso, en donde intervienen tres instituciones que aportan sus enfoques a la perspectiva de esta crítica literaria, el Círculo de Lingüístico de Moscú, con el enfoque lingüístico; la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (Opjaz), con el enfoque poético; y el Instituto Nacional de Historia del Arte, con el histórico. Debemos a los formalistas una teoría elaborada de la literatura que se propuso combatir el método impresionista, poco riguroso, marcado por un claro subjetivismo y carente de todo temperamento científico, puesto que se inclinaba por la actitud intuitiva y ametódica; por el contrario, el método formal se alejó de la terminología neorromántica, mística a veces, de la crítica tradicional.

Para los formalistas, la creación literaria no era fruto de ninguna inspiración, no obedecía a ningún misterio ni a ninguna experiencia inefable; se trataba de algo más prosaico: el dominio del oficio. Como cualquier artesano, como cualquier obrero, el poeta les parecía sencillamente alguien que dominaba las técnicas propias de su dedicación y que por eso podía llegar a conseguir importantes logros artísticos; por eso, y no por ser un genio, un ser privilegiado por la naturaleza. Más que un *artista* de la palabra era un *especialista* de la palabra. En cierto modo el Formalismo, como todas las corrientes críticas basadas en un enfoque predominantemente lingüístico, parece haber tomado muy en serio la famosa frase de Stéphane Mallarmé “un poema no se hace con ideas, sino con palabras”.

“De ahí que el análisis de la obra implique el estudio minucioso de los recursos, de las técnicas con las que ha sido construida. Se considera que este es el tipo de estudio más científico, el más riguroso posible, y hay que tener en cuenta que estas pretensiones científicas son primordiales en los inicios del Formalismo, pues lo que se persigue, en última instancia, el estudio científico de la literatura. El precedente de esta actitud científica se encuentra en el

método histórico-positivo del siglo XIX que, por influjo del Positivismo, quiere aplicar a toda disciplina el método de las ciencias naturales. Sin embargo, los formalistas no actúan como positivistas, no les interesa acumular datos, clasificarlos y establecer tipologías con estos, sino analizar los principios constructivos de los textos literarios”. (56:360)

El método formalista se basa en un estudio intrínseco de la literatura; se trata de un método descriptivo y morfológico, y como está interesado en cuestiones artísticas, se mantiene al margen tanto de las concepciones románticas del fenómeno literario como de las sociológicas. Según los formalistas, tanto el contenido humano —emociones, ideas, etcétera— como las consideraciones sociales carecen de interés porque no aportan significado literario; son simplemente aportaciones contextuales que no inciden en el funcionamiento de los recursos literarios. Reducen la obra a su artificio estructural, desatendiendo a cualquier factor extraliterario.

Según Roman Jakobson, lo importante era la insistencia en separar la lengua literaria de la lengua común. La literatura —casi exclusivamente la poesía— era considerada por los formalistas como un uso especial del lenguaje, uso caracterizado por su alejamiento respecto del uso práctico o cotidiano. De la confrontación entre estas dos lenguas extraían la siguiente conclusión: el lenguaje poético, al ser más elaborado que el estándar o el práctico, desvía la atención del lector hacia el mensaje en sí mismo, en su naturaleza elaborada, y no en su contenido informativo.

“Es decir, cuando el lenguaje ha sido elaborado con fines estéticos, las palabras no son solo un vehículo portador de información, sino tienen un valor autónomo, un valor estético por sí mismas. Con estos planteamientos, los formalistas se oponían a las dos tesis fundamentales de Alexander Potebnia — que junto a Alexander Veselovski contribuyeron en forma decisiva que surgiera una auténtica revolución en los estudios literarios en Rusia—, la de que la poesía es un pensamiento por imágenes y la de que la poesía se caracteriza por la dicotomía fondo/forma, entendiendo por lo primero el contenido y, por lo segundo, la envoltura del contenido”. (56:361)

Víctor Shklovski, quien fue el primero en darle un nuevo sentido a la noción de forma, ya no solo como envoltorio, sino como entidad dinámica que tiene un contenido en sí misma, en su artículo *El arte como artificio* destaca la idea central del Formalismo, la de que una obra de arte no es un misterio inefable, sino una construcción creada a partir de una serie de procedimientos artísticos que, como Yuri Tinianov concibe en su artículo *La noción de Construcción*:

“La literatura no es una entidad simétrica y cerrada, sino un sistema, una entidad dinámica constituida por una serie de elementos —tema, estilo, ritmo, etcétera— en interacción mutua”. (51:55)

Tinianov habla también de construcción para referirse a la voluntad del escritor de poner en relieve unos elementos y no otros, lo que hace que la obra esté formada por elementos subordinados y subordinantes. Además plantea la función constructiva de un elemento de la obra literaria para referirse a la posibilidad que ese elemento tiene de entrar en correlación con otros elementos de su mismo sistema o con elementos de un sistema distinto. De manera más práctica para definir las técnicas y los recursos utilizados por los poetas, Shklovski desarrolla sus ideas sobre el automatismo de la percepción y el papel renovador del arte. Trató de demostrar que el carácter estético de un objeto depende de cómo este sea percibido. Llama objetos estéticos a los:

“Creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética”. (51:60)

Shklovski explica que la percepción cotidiana se caracteriza por estar automatizada de tal modo que lo habitual, lo rutinario, no lo vemos, sino que lo reconocemos. La noción de artificio adquiere así una importancia clave, pues la lengua poética quedaba claramente diferenciada de la cotidiana porque la primera se caracterizaba por la acumulación de procedimientos artificiosos destinados a impedir una percepción automatizada o elíptica. El fenómeno de desautomatización, se basa en la propuesta de Shklovski del efecto de extrañamiento en el lector o espectador, pues si examinamos las leyes de la percepción vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas,

por lo que los formalistas consideran necesario poner en funcionamiento mecanismos desautomatizadores para que el lector comprendiera y disfrutara la obra, ya no simplemente para que la reconociera. De este modo el arte se convierte en un medio para destruir el automatismo de la percepción, para lo cual el artista cuenta con varios medios —a los que podemos llamar procedimientos desautomatizadores— destinados a retener la atención del lector o espectador. A los formalistas lo que más les interesaba no era la actividad de la percepción sino las técnicas y recursos que el escritor pone en funcionamiento para provocar ese efecto de extrañamiento que lleva al espectador a fijar su atención y su percepción deje de ser automatizada.

“El concepto de desautomatización fue ampliado después por Tinianov y Jan Mukarovsky, quienes se esforzaron para que no fuera concebido como un principio estático, y aportaron entonces la noción de función. Su objetivo era dejar claro que no es la suma de artificios lo que otorga la poeticidad a un texto, sino la función que esos artificios desempeñan. Querían llamar la atención sobre el hecho de que en toda construcción artística existe siempre un principio constructivo dominante marcado por la escala de valores estéticos vigente en cada época concreta. Las modificaciones en esa escala provocan que el principio dominante varíe, y con este, las funciones que los distintos elementos literarios desempeñan en una obra, por ello el concepto de desautomatización adquiere un valor diacrónico”. (56:356)

Posteriormente, surge la teoría de la dominante, donde los elementos composicionales de una construcción artística se relacionan en forma jerárquica, estableciéndose el dominio de un factor constructivo que convierte al resto en sus subordinados. El concepto de la dominante obliga a replantear la dinámica de la evolución artística cuando se concibe la obra como un sistema integrado por varios elementos que, aun desempeñando distintas funciones, mantienen una fuerte vinculación que garantiza la cohesión global y no pueden seguir planteándose problemas de evolución apelando a una mera sustitución de procedimientos artísticos, sino a un cambio de función, puesto que lo que toda evolución provoca es un cambio en la relación que los elementos del sistema mantienen entre sí.

El Formalismo ruso recupera de Aristóteles tanto su orientación descriptiva como ciertos conceptos básicos y cierta terminología. Con el precedente aristotélico, proponen un modelo de análisis orientado preferentemente hacia la forma del relato. Su objetivo es aislar los procedimientos técnicos utilizados por el escritor para conseguir que un conjunto de elementos acabe teniendo una estructura narrativa. Frente a la idea tradicional de que el relato es una combinación de motivos temáticos, Shlovski afirma que las obras literarias cuentan con procedimientos específicos de composición, de modo que no son el resultado de la suma de elementos temáticos, sino de elementos de elaboración que nada tienen que ver con un nivel temático. Los procedimientos de composición del relato son, según Shlovski, análogos a los procedimientos estilísticos generales —repeticiones, enumeraciones, antítesis, narrar cuentos para retardar el cumplimiento de una acción, etcétera—.

“Al interesarse por ese tipo de procedimientos constructivos, los formalistas advirtieron la necesidad de establecer una distinción que se reveló finalmente como una de las más fructíferas en el ámbito de la narratología: la que separa en un discurso narrativo los conceptos de historia y relato. Como los formalistas se interesaban sobre todo por los detalles de la composición, abordaron los problemas de la ficción narrativa con una especial atención en los procedimientos constructivos empleados por el escritor, lo que los llevó a interesarse peculiarmente por obras en las que se producía el desvelamiento consciente de esos procedimientos, ya que eran las que se prestaban mejor a la explicación de la dicotomía entre material y recurso, cuya dinamicidad quedaba especialmente clara con una nueva distinción: la que separa la noción de fábula de la trama”.
(56:368)

Con la primera de estas nociones se referían a la suma de los acontecimientos narrados en la obra, mientras que la segunda hacía alusión a la elaboración artística de esos acontecimientos, al modo como el escritor había decidido entrelazarlos de acuerdo con sus intereses estéticos. El estudio de los motivos —las partículas más pequeñas del material temático, según Boris Tomashevski— resultaba fecundo a la luz de esta distinción, puesto que se entendía que el análisis de un relato podía centrarse en el conjunto de los principales

motivos, considerándolos en su sucesión cronológica y en sus relaciones causales, o bien en el orden de aparición que esos mismos motivos adquieren en la obra.

“Fábula equivalía al material temático, mientras que trama remitía al proceso de elaboración artística, a la construcción de una forma literaria. Los formalistas tomaron como base la teoría aristotélica sobre que los materiales de la fábula (los acontecimientos) deben vincularse siempre siguiendo tres criterios: el de la verosimilitud, el de la necesidad (o causalidad) y el del decoro, para hablar—influidos también por los trabajos de Alexánder Veselovski— de los motivos (las unidades mínimas del material temático) y de la motivación (la relación que permite unir los distintos motivos entre sí. La motivación, que remite a la idea de que los distintos motivos de una obra tienen que estar justificados, englobaría los tres criterios a los que aludía Aristóteles”. (51:199)

Tomashevski distinguía dos momentos claves en el proceso literario: la elección del tema (*inventio*) y su elaboración (*dispositio* y *elocutio*). No basta elegir un tema interesante; hay que mantener el interés estimulando la atención del lector. El interés atrae, pero la atención retiene. Así puede decirse que la fábula es el resultado de considerar los motivos en sucesión cronológica y manteniendo una lógica de causa-efecto, mientras que la trama es el conjunto de esos mismos motivos pero dispuestos de manera que respeten el orden que siguen en la obra.

2. Bases estructuralistas

Antes de entrar de lleno al Estructuralismo francés se debe hacer un pequeño paréntesis para hablar de los fundamentos críticos del Estructuralismo en sí. El Estructuralismo es una confluencia de métodos lingüísticos de la más diversa naturaleza que aparece en la primera mitad del siglo XX —de Ferdinand de Saussure a Noam Chomsky— y que son encauzados después por planteamientos antropológicos, hasta acabar construyendo una pluralidad de direcciones críticas, cuya cabeza visible la constituye el pensamiento —asistemático en su

esencia— de Roland Barthes, quien define una visión estructuralista global, sobre la que se asentará la llamada *nouvelle critique*, cuyo mérito esencial es haber contribuido al trazado de diversas propuestas de análisis narratológico.

Con el *Curso de lingüística general*, de Saussure, se formulan las bases de una nueva consideración sobre el lenguaje humano y se abren múltiples posibilidades para absorber todos los componentes —histórico, cultural, semiológico, literario— relacionados con ese lenguaje.

“Es más, solo se puede hablar de estructuralismo desde el año en que fue publicado el Curso, en el cual se pone en juego las dicotomías lenguaje/habla, significado/significante, plano sintagmático/plano paradigmático, sincronía/diacronía, además de las nociones de modelo y de estructura como planos ordenadores del conocimiento lingüístico”. (24:146)

Una estructura implica la fijación de un sistema integrado por constituyentes funcionales, que pueden reconocerse por agrupar unidades, que caracterizan al sistema y que definen, a la vez, los niveles que han intervenido en su formación; este es el proceso que un análisis puede reconocer y abstraer.

“Entre las bases del Estructuralismo figuran la lingüística y la antropología, y es la consideración de la lengua como sistema común, como aspecto social del lenguaje, y del habla como realización individual de ese sistema, donde debe verse el principio sobre el que girarán las concepciones estructuralistas. Los estudios estructurales pretenden examinar grupos de materiales —que pueden ser literarios, pero también económicos o antropológicos o mitológicos— para descubrir la gramática que les otorga sentido. A semejanza del lenguaje, en sus procesos de socialización y de determinación de las tramas culturales que los identifican, los seres humanos conciben y construyen sistemas que funcionan conforme una serie de reglas, cuyos mecanismos son los que interesan al investigador estructural”. (24:148)

El planteamiento definitivo del pensamiento estructural corresponde al antropólogo Claude Lévi-Strauss, quien se dedicó a la búsqueda y delimitación de la mente humana a través de las diferentes formas culturales que esa mente ha producido, ya sean el mito o las relaciones de parentesco, ya sean las artes, como la pintura o la música, o la literatura, como manifestación suprema de ese conjunto de signos. El artículo *L'Analyse structurale en linguistique et en anthropologie* saluda el nacimiento de la fonología como ciencia independiente de la lingüística y aplica su método al de la antropología:

“...más concreto a las relaciones de parentesco que, por ser elementos significativos, asemeja a los fonemas, sobre todo porque su significado depende de la posición que ocupen en el sistema. No importa, por tanto, que esas relaciones de parentesco pertenezcan a otro orden de la realidad, pueden ser descritas con los mismos planteamientos que los fenómenos lingüísticos”. (24:149)

Con ello, Lévi-Strauss encauzó la antropología hacia investigaciones de carácter sincrónico, puesto que ya el objeto final de la pesquisa orientaba particulares planteamientos, a fin de describir actitudes sociales. En una de sus últimas obras, *Mirar, escuchar, leer*, logró esbozar una perspectiva común para valorar esas tres actividades, contando con que el arte es una forma de apropiación de la naturaleza mediante sistemas culturales, cuyos signos se encuentran a mitad de camino entre el lenguaje (plano de confluencia imprescindible en su metodología) y su objeto.

3. Surgimiento del Estructuralismo francés: narratología

Existe una línea clara de continuidad entre Formalismo ruso y Estructuralismo, ya que los estructuralistas aprovechan sin duda varias ideas de los formalistas y llevan a cabo una revisión del Formalismo de la Opojaz. La primera manifestación del Estructuralismo es la representada por el Círculo Lingüístico de Praga, pero tras los pasos del Estructuralismo

checo surgió el Estructuralismo francés. Aunque el checo es anterior en el tiempo, fue conocido en Occidente cuando el Estructuralismo francés empezaba a entrar ya en crisis.

“El redescubrimiento del Estructuralismo checo y del Círculo de Bajtín (tendencias muy próximas ya a la Semiótica) cambió el enfoque del Estructuralismo francés, que abrió entonces sus horizontes a las significaciones culturales o ideológicas de la literatura, como texto y como fenómeno”. (56:436)

Jakobson es la figura clave en la línea de continuidad entre Formalismo ruso, Estructuralismo checo y Estructuralismo francés, ya que fue uno de los formalistas rusos, luego emigró a Praga y se convirtió en uno de los fundadores del Círculo Lingüístico de Praga y, finalmente, emigró a EE. UU. y entró en contacto con Lévi-Strauss, que se dejó influir por Jakobson y nació así su método de antropología estructural, uno de los puntos de partida básicos del Estructuralismo literario francés.

“Así la Escuela de Praga viene a ser una especie de transición entre el Formalismo y el Estructuralismo moderno. También fue clave para este modelo crítico el hecho que los búlgaros Tzvetan Todorov y Julia Kristeva divulgaran el Formalismo ruso, el pensamiento de Bajtín y la semiótica eslava —en la que destaca sobre todo Juri Lotman—. Cabe ubicar la época de apogeo del Estructuralismo francés en la década de 1960, pero esta tendencia crítica fue conocida en España bastante después, en 1970, cuando muchos de los estructuralistas estaban ya en plena crisis postestructuralista”. (56:346)

Entre 1964 y 1966 tiene lugar la denominada querrela de la Nueva Crítica, que entró en una polémica con la crítica tradicional o académica, que es objetiva, no ideológica, caracterizada por su aferramiento al dato, por su filosofía positivista y el convencimiento de que con sus postulados se puede llegar a la verdad, sin necesidad de seguir ningún tipo de análisis inmanente a la obra, por lo que se consideró una crítica erudita anquilosada por la excesiva preocupación por la exactitud y objetividad. Por otro lado:

“la Nueva Crítica o de experimentación era conscientemente ideológica. Se debe destacar que es la primera vez que la polémica no gira en torno a cómo debe ser la obra literaria, sino a cómo debe estudiarse, lo que de algún modo demuestra la importancia que la crítica literaria ha adquirido en el siglo XX. El Estructuralismo afirma que un elemento no puede ser analizado fuera del sistema al que pertenece, y que definir ese elemento es determinar su lugar en el sistema, lo cual era extraño a la crítica francesa, que solo analizaba la obra literaria en relación con su autor o, simplemente, se prestaba atención a las cualidades de una obra concreta. Además se tenía el convencimiento de que cada obra tiene un único sentido que el historiador puede desvelar. La querrela demostró el aislamiento de la teoría literaria en Francia, totalmente al margen de los logros de los formalistas rusos, de la Estilística alemana o del New Criticism”. (56:437)

Como protesta contra los estudios tradicionales surgió en Francia el grupo *Nouvelle critique*, movimiento de renovación y apertura a las influencias extranjeras formado por investigadores con un interés común: generar polémica contra los profesores universitarios que enseñaban literatura siguiendo sobre todo los métodos tradicionales de Gustave Lanson. Para conseguirlo, los estructuralistas conciliaron las más diversas influencias como Friedrich Nietzsche, Karl Marx y Sigmund Freud. El punto de origen del conflicto se encuentra en el trabajo de Roland Barthes *Le degré zéro de l'écriture* (1953), donde, en tono irreverente, acusa a la crítica universitaria de valorar los textos en función del trabajo que conllevan. En 1955, Raymond Picard publica *Nouvelle critique o nouvelle imposture* para descalificar a Barthes, a quien acusa de ocultar, bajo una jerga pseudocientífica, inútil, pretenciosa, una actitud impresionista, subjetiva y dogmática. Las críticas de Picard se refieren sobre todo a la obra de Barthes *Sur Racine* (1963). En 1966, Barthes responde con *Critique et vérité*, donde expone los principios de esta nueva crítica que él defiende y que no es una escuela con un método común, sino se trata de varias tendencias que comparten algunos presupuestos, siendo los principales: a) están vinculadas a una de las grandes ideologías del momento: el existencialismo, marxismo, psicoanálisis, fenomenología. b) Aceptan el principio de pluralidad de sentidos simultáneos de una obra —no uno solo— y, por tanto, defienden la pluralidad de interpretaciones. c) Consideran que la crítica es una forma de escritura comparable a la

literatura y creen que el objetivo de la crítica no es descubrir verdades, sino ofrecer interpretaciones coherentes. Barthes afirmaba:

“La objetividad crítica se basa en la coherencia de las descripciones del crítico”. (56:438)

Los estructuralistas conceden una importancia fundamental al discurso crítico, pues lo consideran como una literatura en segundo grado o como una metaliteratura: una literatura que habla de la literatura. Según Barthes, en *Critique et vérité*:

“hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso (...), ahora el escritor y el crítico se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto: el lenguaje”. (56:438)

Barthes deja claro que lo que la nueva crítica pretende es:

“tratar de establecer las condiciones en las que una obra es posible, esbozar, sino una ciencia, a lo menos una técnica de operación literaria (...) se pretende de tratar la obra en sí misma, según el punto de vista de su constitución. Además, se interesa en llevar a cabo una lectura simbólica de las obras, la cual es el resultado lógico de concebir la obra como una estructura abierta a múltiples significados, y no como una estructura cerrada con un único significado verdadero”. (56:439)

Entre las distintas tendencias que integran la nueva crítica pueden distinguirse dos corrientes básicas la crítica temática o de interpretación y la crítica objetiva. Se entiende por crítica temática a una hermenéutica que pretende interpretar la obra al tratar de identificar esa obra con la conciencia que la creó, de modo que su orientación es claramente subjetiva y sorprende por ello que se la englobe dentro de la nueva crítica. Se le denomina crítica temática porque sus seguidores consideraban que el tema de la obra era un indicio muy

significativo del peculiar universo mental del autor. Creen que el sentido de la obra no se agota en la investigación científica y buscan acercarse a la obra con una actitud de simpatía que les permita captar, no las estructuras objetivas, sino las subjetivas, las que tienen que ver con el impulso creador del autor, pues se proponen recrear la experiencia creadora y llegar así hasta el yo profundo del escritor.

La crítica objetiva se refiere a tendencias como la estructuralista, la marxista, la psicoanalítica, cuya objetividad se ve en el hecho de que todas estas comparten, por ejemplo, un principio básico del Estructuralismo: el rechazo del creador en cuanto a personaje histórico y de los datos sobre su biografía que la crítica erudita no se cansaba de acumular. Con las tendencias de la crítica objetiva, el individuo como creador consciente pierde todos sus derechos, ya que psicoanálisis ve en la obra el reflejo del inconsciente del creador, la mitocrítica —que parte de la teoría del inconsciente colectivo de Jung— ve en la obra el reflejo del inconsciente colectivo, y la crítica marxista considera que la obra es la manifestación de una visión colectiva del mundo. Así el Estructuralismo, de la mano de Roland Barthes, proclama la muerte del autor. El análisis estructural prescinde por completo de la búsqueda de causas externas y, además, se niega a convertir al sujeto en una causa explicativa.

La ruptura con la idea tradicional de la literatura es la expresión de un mundo ofrecida por la visión peculiar de un creador hace que el Estructuralismo intente incluso sustituir el concepto mismo de literatura por el de escritura o texto, con lo que pretende decir que es el lenguaje el que habla y ya no el autor. Decretada la muerte del autor, deja de tener sentido la idea de que las obras tienen un único significado —el mensaje que el autor ha querido comunicar— y gana terreno otra idea, la de que el texto es:

“un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original, es decir, que el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. De modo que el escritor, según Barthes, se limita a imitar un

gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras. Ya no tiene sentido, entonces, que el crítico trate de descifrar, sino desenredar la estructura del texto". (56:441)

Barthes, influenciado por Chomsky, examina la obra en relación con otros aspectos culturales y llega a la conclusión de que la literatura es un sistema funcional en el que hay una constante (la obra) y una variable (la época en que la obra es leída). La relación del lector está condicionada por la época que vive, por su lengua, por su ideología, etcétera, de modo que las interpretaciones en torno a una misma obra pueden variar. En *Sur Racine*, Barthes desarrolla su método el Estructuralismo antropológico de Lévi-Strauss y, en lugar de individuos concretos (los personajes de Racine), habla de las relaciones entre personajes, organizándolas en oposiciones binarias. Lévi-Strauss definió dos categorías de relaciones principales en comunidades de tribus primitivas la relación del deseo y la de autoridad, y Barthes las proyecta en las obras de Racine para concluir que la relación de poder es la dominante en este autor.

En su ensayo *La actividad estructuralista*, Barthes explica en qué consiste su metodología:

"El estructuralista comienza a trabajar con el objeto real, lo descompone y luego lo vuelve a reconstruir mostrando las regularidades que gobiernan las funciones de un objeto. Barthes parte del principio de Lévi-Strauss de que en todas las actividades humanas puede encontrarse análoga estructura a la descubierta en las lenguas por la lingüística, para afirmar que los relatos son una realidad antropológica, puesto que están presentes en todos los tiempos y todas las sociedades, y tienen una estructura que puede estudiarse siguiendo el modelo del análisis lingüístico. Por tanto, existe una gramática del relato, es decir, un conjunto de reglas estructurales comunes a todos los relatos. Este es el convencimiento esencial de los estructuralistas, una estructura inmutable en el espíritu humano". (56:442)

Cuando alguien va adquiriendo una formación literaria, es decir, una competencia literaria, va haciéndose con el mecanismo que conduce a una de las posibles lecturas correctas, va comprendiendo las reglas que funcionan en el dominio de lo literario, pero todo eso se hace en forma implícita, es decir, el estudio de una novela o de un poema facilita el estudio del siguiente porque van adquiriéndose puntos de comparación y una apreciación de cómo hay que leer. Los criterios que hemos aprendido al leer o estudiar una obra son luego extrapolados al estudio de la siguiente obra, de modo que vamos haciéndonos con unas reglas implícitas, y justamente la misión de la poética estructuralista es volver explícito lo implícito: sacar las reglas a la luz. Lo mismo hace la lingüística:

“muestra las reglas de la gramática que los hablantes han interiorizado. La obra tiene estructura y significado porque se interpreta de una forma particular; esas propiedades están latentes en la obra y deben ser actualizadas con cada lectura”. (56:443)

Ocurre que la literatura es un sistema semiótico de segundo orden, ya que está basado en el sistema de la lengua, y el conocimiento de la lengua nos hace entender algo de los textos literarios y es difícil precisar en qué momento pasa la comprensión a depender de nuestro conocimiento suplementario de la literatura, pero está claro que una cosa es comprender el lenguaje de un poema y otra comprender el poema. Para ello es necesario conocer una serie de convenciones y también parte de la tradición literaria. Los estructuralistas parten de la siguiente idea:

“La literatura es fruto de un modo particular de lectura, y lo que importa es descubrir qué operaciones se llevan a cabo para leer textos como literatura. Se trata de volver explícito lo que intuitivamente hacemos cuando leemos o interpretamos un poema, es decir, estudiar nuestros propios modos de leer y ver qué conjunto de convenciones respetamos en esos momentos”. (56:444)

El lector ideal del Estructuralismo es alguien que domina todos los códigos o claves que pueden hacer inteligible la obra, alguien que está equipado con todo el conocimiento técnico esencial para descifrar la obra y que, además, es capaz de aplicar todo su conocimiento de manera totalmente objetiva, al erradicar completamente cualquier interpretación subjetiva. Este superlector es una utopía del método estructuralista.

4. Literatura fantástica

4.1. Definiciones de lo fantástico y diferenciación de otros relatos. Lo fantástico ocurre cuando en el mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálvides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.

De acuerdo con David Roas, de la Universidad de Autónoma de Barcelona, la mayoría de críticos coincide en señalar que la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural. Pero eso no quiere decir que toda la literatura en la que intervenga lo sobrenatural deba ser considerada fantástica. En las epopeyas griegas, en las novelas de caballerías, en los relatos utópicos o en la ciencia ficción, podemos encontrar elementos sobrenaturales, pero no es una condición sine qua non para la existencia de tales subcategorías. Frente a ellos, la literatura fantástica es la única que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural, que es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así para que la historia narrada sea considerada fantástica debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer

siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables.

“El relato fantástico coloca al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real. Basado en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca —y, por tanto, refleja— la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible realidad. Así, la literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y nuestra tranquilidad. En definitiva la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar”. (41:39)

Lo fantástico ocupa, entonces, el tiempo de incertidumbre. En cuanto se elige una de entre dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de lo fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario. Una de las primeras definiciones formulada a partir del siglo XIX es la enunciada por el filósofo y místico ruso Vladimir Soloviov:

“En el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna”. (52:24)

Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico. Montague Rhodes James, repite casi los mismos términos:

“Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada”.
(52:25)

Si se piensa, por ejemplo, en uno de los recursos básicos del relato fantástico, el fantasma, la aparición incorpórea de un muerto no sólo es terrorífica como tal —tiene que ver con el miedo a los muertos, que, en definitiva, representan lo otro, lo no humano—, sino que, además, supone la transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo: primero porque, porque el fantasma es un ser que ha regresado de la muerte al mundo de los vivos en una forma de existencia radicalmente distinta de la de estos y, como tal, inexplicable; y segundo, porque para el fantasma no existen el tiempo —en principio, está ordenado a su particular *existencia* por toda la eternidad— ni el espacio —como la tópica imagen del fantasma atravesando paredes—. Esa característica transgresora es la que determina su valor en el cuento fantástico.

Si se refiere al héroe, Olga Reimann en una definición sugiere la siguiente:

“El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean”.
(52:25)

Hay que advertir una diferencia entre las dos primeras definiciones y la tercera: en el primer caso, quien vacila entre las dos posibilidades es el lector; en el segundo, el personaje. Según Roger Caillois:

“Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”. (52:25)

Todo ello nos lleva a afirmar que cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos —la *realidad*—, no se produce lo fantástico: ni los seres divinos —sean de la región que sean—, ni los genios, hadas y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares pueden ser considerados fantásticos, en la medida en que dichos relatos no hacen intervenir nuestra idea de la realidad en las historias narradas. En consecuencia, no se produce ruptura alguna de los esquemas de la realidad. Esta situación define lo que se ha dado en llamar literatura maravillosa, que Irène Bessière explica en *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* de esta forma:

“En el cuento de hadas, el érase una vez sitúa los elementos narrados fuera de toda actualidad y previene toda asimilación realista. El hada, el elfo, el duende del cuento de hadas se mueven en un mundo diferente del nuestro, paralelo al nuestro, lo que impide toda contaminación. Por el contrario, el fantasma, la cosa innombrable, el aparecido, el acontecimiento anormal, insólito, imposible, lo incierto, en definitiva, irrumpen en el universo familiar, estructurado, ordenado, jerarquizado, donde, hasta el momento de la crisis fantástica, todo fallo, todo deslizamiento parecían imposibles e inadmisibles”. (10:125)

En todas las definiciones anteriores aparece el “misterio”, lo “inexplicable”, lo “inadmisible”, que se introduce en la “vida real”, o en el “mundo real”, o bien en la “inalterable legalidad cotidiana”. Lo fantástico se define entonces por el énfasis en el carácter diferencial con lo extraño y lo maravilloso, al no transformarlo en sustancia, sino de suministrar siempre dos explicaciones el acontecimiento sobrenatural, y por consiguiente, el hecho de que *alguien* tuviese que elegir entre ellas. Lo que le da vida es la vacilación: tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevaría fuera de lo fantástico.

A diferencia de la literatura fantástica, en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector. Por ejemplo, en el mundo de los cuentos de hadas tradicionales o en la Tierra Media en la que se ambienta *El Señor de los Anillos*, de Tolkien, o en el Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería, escenario de las novelas de *Harry Potter*, de J. K. Rowling. El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico —la oposición natural/sobrenatural, ordinario/extraordinario— no se plantean, puesto que en este todo es posible —encantamientos, milagros, metamorfosis— sin que los personajes de la historia se cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, *natural*.

“Cada género tiene su propia verosimilitud: planteado como algo normal, real, dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, aceptamos todo lo que allí sucede sin cuestionarlo —no lo confrontamos con nuestra experiencia del mundo—. Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso”. (41:8)

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico. Para definir lo fantástico se exige el cumplimiento de tres condiciones:

“En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua el lector real se

identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética". Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse". (52:32)

Bessièrre explica que si un relato en apariencia sobrenatural se refiere a un orden ya codificado, este no es percibido como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario. Sucede lo mismo con cualquier narración que tenga una explicación científica.

El realismo maravilloso plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro. En *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Islemar Chiampi habla de una *poética de la homología* para definir este tipo de relato, es decir, de una integración y equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario. Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización (verosimilización) y de persuasión, que confiere estatus de verdad a lo no existente. Esta literatura descansa, entonces, sobre la estrategia fundamental de desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. Así, los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente. Y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de este y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural: el realismo maravilloso revela que la maravilla está en el seno de la realidad sin problematizar hasta la paradoja los códigos cognitivos y hermenéuticos del público, de acuerdo con Darío Villanueva y José María Viña en *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del realismo mágico a los años ochenta*. Un perfecto ejemplo de ello es *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.

"El realismo maravilloso se distingue, por un lado, de la literatura fantástica, puesto que no se produce ese enfrentamiento siempre

problemático entre lo real y lo sobrenatural que define a lo fantástico, y, por otro, de la literatura maravillosa, al ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles, lo que implica —y de ahí surge el término realismo maravilloso— un modo de expresión realista. No se trata, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural/sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico. Se podría decir que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso”. (40:28)

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

“Las relaciones observadas entre lo fantástico y el discurso figurado se esclarecen recíprocamente. Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia: no sólo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural. Éste se convierte, como las figuras retóricas, en un símbolo del lenguaje, y la figura es la forma más pura de la literalidad”. (52:83)

El segundo rasgo se centra en la enunciación. En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico fácilmente verificable. Para comprender bien este hecho, se debe volver al estatus del literario. Aunque las frases del texto literario tiene casi siempre una forma aseverativa, no son verdaderas aseveraciones pues no satisfacen una condición esencial: la prueba de la verdad.

“El lenguaje literario es un lenguaje convencional en el que la prueba de verdad es imposible: la verdad es una relación entre las

palabras y las cosas por ellas designadas; ahora bien, en literatura, esas “cosas” no existen. En cambio, la literatura tiene una exigencia de validez o coherencia interna, y de esta manera, convierte dicha coherencia en un problema, la introduce en su temática. Esto no es posible en el caso de la verdad. Por otra parte, hay que evitar confundir el problema de la verdad con el de la representación: la poesía es la única que no acepta la representación, pero toda la literatura escapa a la categoría de lo verdadero y de lo falso”. (52:85)

Se trata entonces del discurso de un personaje, más que el discurso del autor:

“la palabra es objeto de desconfianza, y bien podemos suponer que todos los personajes de la novela fantástica están locos; sin embargo, dado el hecho de que no están introducidos por un discurso distinto del discurso del narrador, les concedemos todavía una paradójica confianza. No se nos dice que el narrador miente, y la posibilidad de que lo haga, en cierta medida nos choca estructuralmente; pero esta posibilidad existe (puesto que él también es personaje), y la vacilación puede nacer en el lector. El discurso de ese narrador tiene un estatus ambiguo, y los autores lo explotan de diversas maneras, poniendo el acento sobre uno u otro de sus aspectos: por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba”. (52:88)

El tercer rasgo se relaciona con un aspecto sintáctico. En *The Supernatural in Fiction*, Peter Penzoldt propone que la estructura de la historia de fantasmas ideal puede ser representada por una línea ascendente, que lleva al punto culminante, que es evidentemente la aparición del espectro. La mayoría de los autores trata de lograr una cierta gradación, apuntada al momento culminante, primero de una manera vaga y luego en forma cada vez más directa. Esta teoría de la intriga en el relato fantástico deriva, en realidad, de la que Edgar Allan Poe había propuesto para la novela breve en general, que se caracteriza por la existencia de un efecto único, situado al final de la historia, y por la obligación que tienen todos los elementos del relato de contribuir a este efecto.

“En toda obra no debería haber una sola palabra escrita que no tendiese, directa o indirectamente, a llevar a cabo ese fin preestablecido”.
(52.89)

A diferencia de muchos otros relatos, el fantástico contiene numerosas indicaciones relativas al papel que habrá de desempeñar el lector, lo cual no significa que todo texto no haga lo mismo. Esta propiedad depende del proceso de enunciación tal como está presentado dentro del texto. Otro constituyente importante de este proceso es su temporalidad: toda obra contiene una indicación relativa al tiempo de su percepción; el relato fantástico, que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone, a la vez, el acento sobre ese tiempo de lectura. Ahora bien, la característica fundamental de ese tiempo es la de ser irreversible por convención. Todo texto entraña una indicación implícita: la de leer desde la primera hasta la última línea de cada página.

“Esto no significa que no existan textos que nos obliguen a modificar este orden, pero esta modificación cobra pleno sentido precisamente con relación a la convención que implica la lectura de izquierda a derecha. Lo fantástico que acusa esta convención como mayor nitidez que los demás”.
(52:91)

La participación activa del lector es, por lo tanto, fundamental para la existencia de lo fantástico: se necesita poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho tipo de relato. Lo fantástico dependerá siempre de lo que se considere como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos. Roberto Reisz expone en *O fantástico do poder e o poder do fantástico* que es fundamental considerar el horizonte cultural al enfrentarnos a las ficciones fantásticas:

“...ya que ellas se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las “evidencias”, de todas las “verdades” transmitidas en que se apoya el

hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él”. (40:42)

El discurso fantástico es, como advierte Reisz, un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad —entendida como construcción cultural—. Por lo que en *La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la construcción de un género*, Ana María Barrenechea reclama la necesaria relación de la literatura fantástica con los contextos socioculturales, pues no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico-social.

“Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además sufre una elaboración especial en cada obra porque el autor —apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género— inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual)”. (40:42)

Bessièrre afirma que, en definitiva, lo fantástico dramatiza la constante distancia que existe entre el sujeto y lo real, es por eso que siempre aparece ligado a las teorías sobre los conocimientos y las creencias de una época.

“La literatura fantástica resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente: se basa en el hecho de que su ocurrencia, posible o efectiva, aparezca cuestionada explícita o implícitamente, presentada como transgresiva de una noción de realidad enmarcada dentro de ciertas coordenadas histórico-culturales muy precisas”. (40:43)

En su estudio *Identidad y literatura fantástica*, Enriqueta Morillas Ventura recuerda:

“...para dar cuenta de la especial situación de sus protagonistas se apela a lo siniestro en el sentido que le otorgó Freud en su ensayo homónimo —la inquietante extrañeza sería la traducción del sentimiento que denomina das Umheimliche— se señala lo desconocido, lo no-habitual, lo inesperado, lo no-familiar, lo no-doméstico, el retorno de lo reprimido y el sentimiento de extrañeza que produce”. (36:311)

En narraciones tan perturbadoras como las referidas, la Imago Mundi de sus protagonistas resulta seriamente afectada, pues el tiempo, el espacio y las diferentes categorías de la experiencia experimentan alteraciones y se manifiestan en una envolvente ambigüedad que los sume en la mayor de las perplejidades. Puede que hasta las propiedades primarias de los objetos se alteren y disocien, con lo cual las certidumbres más arraigadas han de ceder ante un escándalo que vuelve insuficiente toda razón que pretenda explicarlo.

La modalidad fantástica es moderna, se produce desde el siglo XVIII y cristaliza en el XIX, En el presente siglo aparece igualmente en ambos márgenes del Atlántico, denominada zona fantástica debido a su proliferación y permanencia. Las investigaciones más recientes lo descubren también en la literatura peninsular, en antologías y en la prensa periódica. Resulta útil echar un vistazo a la emergencia de los relatos de imaginación en el curso de la historia de la cultura. Nacen conjuntamente con los que se inclinan hacia el realismo de la representación. En la leyenda y el cuento populares conforman una literatura oral cuya condición tiende a perpetuar la memoria de lo narrado. La literatura fantástica contemporánea se apoya en el rico acervo tradicional, para recrearlo en relación con las circunstancias de su época. Toma de la leyenda y del cuento antiguo temas y mitos remodelándolos de acuerdo a la experiencia cultural acumulada y los emergentes más actuales. Según Roger Caillois:

“Cada época diseña su propio horizonte imaginativo: las imágenes no son libres, dependen de la evolución y del desarrollo material y espiritual de los grupos sociales. Volar era prácticamente una quimera para el hombre del medioevo. Para el del siglo actual, una realidad cotidiana. El prodigio tiene que ver con las carencias, los vacíos, las

flaquezas de la humana condición. Las imposibilidades son tanto más flagrantes cuanto mayor es nuestro dominio sobre la materia, un desafío permanente desde los tiempos de las cavernas. Los fantasmas parecen acusar esos vacíos, indicar esas carencias, y en ocasiones parecen tender un puente hacia ese otro lado que es por definición inaccesible”. (36:313)

Durante la Ilustración se produjo un cambio radical en la relación con lo sobrenatural: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. Reducido su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido, lo cual provocó el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad. Por tanto, se puede afirmar que hasta el siglo XVIII lo verosímil incluía tanto la naturaleza como el mundo sobrenatural, unidos de manera coherente por la religión. Sin embargo, con el racionalismo del Siglo de las Luces, estos dos planos se hicieron antinómicos, y, suprimida la fe en lo sobrenatural, el ser humano quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido.

El culto a la razón puso en libertad a lo irracional, a lo ominoso: al negar su existencia, lo convirtió en algo inofensivo, lo cual permitía jugar literariamente con ello.

“La excitación emocional producida por lo desconocido no desapareció, sino que se trasladó al mundo de la ficción: necesitada de un medio expresivo que no entrara en conflicto con la razón, lo encontró en la literatura. Y la primera manifestación literaria del género fantástico fue la novela gótica inglesa, que inicia su andadura con El castillo de Otranto (1764), de Horace Walpole”. (64:1)

Aunque si bien el relato fantástico nace con la novela gótica, será el Romanticismo cuando alcance su madurez. A partir de ese nuevo tratamiento de lo sobrenatural que se dio en la novela gótica, los románticos indagaron sobre aquellos aspectos de la realidad y del yo que la razón no podía explicar, esa cara oscura de la realidad —y de la mente humana— que se había puesto de manifiesto en el Siglo de las Luces. Los románticos, sin rechazar las

conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el hombre para captar la realidad. La intuición, la imaginación eran otros medios válidos para hacerlo. Esto explicaría la reacción del Romanticismo contra las ideas mecanicistas que consideraban el universo como una máquina que obedecía leyes lógicas y que era susceptible de la explicación racional.

“Los románticos habían adquirido una aguda conciencia de los aspectos de su experiencia que era imposible analizar o explicar según aquella concepción mecanicista del hombre y del mundo. Después de todo, el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía de serlo también el alma humana”. (64:1)

Además, abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Esa constatación de que existía un elemento demoníaco tanto en el mundo como en el ser humano, supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que sólo podía ser comprensible mediante la intuición idealista. La literatura fantástica se convirtió en un canal idóneo para expresar tales miedos, para expresar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados. Ese proceso no surge hasta el siglo XVIII, período en el que el racionalismo se convirtió en la única vía de comprensión y de explicación del hombre y el mundo.

4.3. El realismo de lo fantástico. La literatura fantástica ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes descrita suceda es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico. Esto supone acabar con la idea común de situar lo fantástico en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto de la literatura realista.

“El relato fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser siempre creíble. Efecto que, es cierto, todo texto literario trata de generar, puesto que leer ficción, sea fantástica o no, supone establecer un pacto de ficción con el narrador: aceptamos sin cuestionarlo todo lo que este nos cuenta, por lo que nuestra actitud hermenéutica —de interpretar textos— como lectores queda condicionada al dejar en suspenso voluntariamente las reglas de verificabilidad. Esto no se refiere únicamente al pacto de ficción, sino a la percepción de lo real en el texto (percepción intradiegética): después de aceptar (pactar) que se está ante un texto fantástico, este debe ser lo más verosímil posible para alcanzar su efecto correcto sobre el lector —esa ilusión de lo real que Barthes denominó efecto de realidad—”. (40:43)

A diferencia de un texto realista, cuando nos enfrentamos a un relato fantástico, esa exigencia de verosimilitud es doble, puesto que debemos aceptar —creer— algo que el propio narrador reconoce o plantea como posible. Eso se traduce a una evidente voluntad realista de los narradores fantásticos, que tratan de fijar lo narrado en la realidad empírica de un modo más explícito que los realistas. Lo fantástico está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe. La verosimilitud no es un simple accesorio estilístico, sino es algo que el mismo género exige, se trata de un requisito constructivo necesario para el desarrollo satisfactorio del relato. Toda historia fantástica es presentada, además, como un suceso real para conseguir convencer al lector de la análoga *realidad* del fenómeno sobrenatural.

Roas, en su tesis doctoral, cita a Howard Phillips Lovecraft:, quien afirma que todo relato fantástico:

“debe ser realista y ambiental, limitando su desviación de la naturaleza al canal sobrenatural elegido, y recordando que el escenario, el tono y los acontecimientos son más importantes a la hora de comunicar lo que se pretende que los personajes y la acción misma. El quid de cualquier relato que pretende ser terrorífico es simplemente la violación o superación de una ley cósmica inmutable —un escape

imaginativo de la aburrida realidad—, pues los 'héroes' lógicos son los fenómenos y no las personas”. (40:44)

La literatura fantástica nos obliga, más que ninguna otra, a leer referencialmente los textos, pues como advierte Darío Villanueva, en el realismo literario el *hors-texte* importa tanto (o más) como lo que efectivamente está expresado en él, y se podría plantear lo fantástico como una especie de hiperrealismo, puesto que, además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación —conflictiva— con la realidad empírica.

“El relato fantástico se ambienta en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en esta otra realidad, incomprensible para la primera. Esas técnicas coinciden claramente con las fórmulas utilizadas en todo texto realista para dar verosimilitud a la historia narrada, para afirmar la referencialidad del texto: recurrir a un narrador extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etcétera”. (40:46)

En los relatos fantásticos todo suele ser descrito de manera realista, verosímil. El narrador trata de construir un mundo lo más semejante posible al del lector. Sin embargo, en el momento de enfrentarse con lo sobrenatural, su expresión suele volverse oscura, torpe, indirecta. El fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable. Como destacó Ludwig Wittgenstein en uno de sus más acertados aforismos: “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. Pero el narrador no tiene otro medio que el lenguaje para evocar lo sobrenatural, para imponerlo a nuestra realidad.

Roas cita a Rosie Jackson, quien propone:

“Lo fantástico dibuja la senda de lo no dicho y de lo no visto de la cultura”. (40:52)

La literatura fantástica deviene, así, a ser profundamente subversiva no ya solo en su aspecto temático, sino también en el nivel lingüístico, puesto que altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro de dicho sistema. Lovecraft refiere:

“Lo fantástico narra acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencia; es por tanto, la expresión de lo innombrable, lo que supone una dislocación del discurso racional: el narrador se ve obligado a combinar de forma insólita nombres y adjetivos, para intensificar su capacidad de sugerencia”. (40:51)

En muchos relatos se plantea un interesante juego entre la imposibilidad de describir algo ajeno a la realidad humana y la voluntad de sugerir ese terror por medio de la imprecisión, de la insinuación. La indeterminación se convierte en un artificio para poner en marcha la imaginación del lector.

4.4. Efecto fundamental de lo fantástico: el miedo.

La transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector. El término *miedo* puede resultar exagerado, o confuso, puesto que no acaba de identificar claramente ese efecto que todo relato fantástico busca producir en el lector.

“Tal vez sería mejor utilizar el término inquietud, puesto que si se refiere al miedo no se trata, evidentemente, del miedo físico ni tampoco de la intención de provocar un susto en el lector al final de la historia, intención tan grata al cine del terror —y tan difícil de lograr leyendo un texto—. Se trata más bien de esa

reacción, experimentada tanto por los personajes, incluido el narrador extradiegético-homodiegético, como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de lo que lo irreal pueda irrumpir en lo real, y todo lo que significa, el cual es un efecto común a todo relato fantástico”. (40:53)

Tal es la importancia de ese efecto amenazador, que Lovecraft llegó incluso a afirmar que el principio de lo fantástico no se encuentra en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esa experiencia debe ser el miedo. Este autor escribe en *El horror en la literatura*:

“Debemos considerar preternatural (que se halla fuera del ser y estado natural de algo) una narración, no por la intención del autor, ni por la pura mecánica de la trama, sino por el nivel emocional que alcanza”. (40:54)

Aunque esta afirmación no deja de ser exagerada, puesto que hay cuentos de miedo que no son fantásticos, llama la atención sobre el necesario efecto terrorífico que debe tener toda narración fantástica sobre el lector. Este es un efecto que, por el contrario, Todorov y Harry Belevan, entre otros críticos, no conciben como una consideración necesaria para la existencia de lo fantástico, aunque admiten que a menudo está ligada a los relatos de este tipo.

Roas afirma en su tesis doctoral:

“Roger Caillois, Jean Bellemin-Nöel, Bessière y otros críticos también reclaman la necesaria presencia del miedo en la literatura fantástica, ya que el efecto que produce la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, el choque entre lo real y lo inexplicable, nos obliga, como dije antes, a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que la inquietud, el miedo” (40:54)

Así como afirma Reisz:

“El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que deriva de la incapacidad de concebir —aceptar— la coexistencia de lo posible con un imposible o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación —natural o sobrenatural codificada— para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir a un grado mínimo de lo posible (llámase milagro o alucinación)”. (40:55)

La presencia del miedo, además, nos permite distinguir perfectamente la literatura fantástica de la maravillosa: el relato maravilloso tiene siempre un final feliz —el bien se impone sobre el mal—; sin embargo, el relato fantástico se desarrolla en medio de un clima de miedo y su desenlace —además de poner en duda nuestra concepción de lo real— suele provocar la muerte, la locura o la condenación del protagonista.

4.5. El relato fantástico y la literatura hispanoamericana. En el siglo XIX se producen relatos de cuño romántico, tributarios del *gothic tale* y la amplia serie que privilegia castillos, vampiros, almas en pena, espectros errantes y fantasmas cuya presencia delata el más allá, lo tenebroso, o sencillamente la muerte gozando de buena salud y decidida a intervenir y variar el curso del mundo de los vivos. Pero estos motivos temáticos sufrirán profundas alteraciones en la segunda mitad del siglo, cuando estalle la multiplicidad de intereses culturales en un amplio abanico que concede tanta importancia a las ciencias duras y a la sociología y la psicología, como a las llamadas para-ciencias derivadas del ocultismo, el espiritualismo y la teosofía. La modalidad fantástica procura entonces su ficcionalización, convirtiendo los datos de la ciencia en soportes verosímiles en contraste con la oquedad, ausencia o presencia inquietante que la caracteriza.

“De manera curiosa, en Hispanoamérica no se produce siempre el choque frontal entre ciencia y religión como estructuras que sustentan la comprensión del mundo. En el Río de la Plata, donde la corriente fantástica ha de adquirir su esplendor, Eduardo Holmberg y Leopoldo Lugones, las figuras mayores del fin del siglo, parecen guiarse por el principio de complementariedad, que reclama su convivencia. El propio Alejandro Korri advertía el optimismo doctrinario de los espiritualistas y los científicistas finiseculares, quienes se creían muy cercanos al ansiado momento en el cual “las ciencias del espíritu se someten a los métodos de las ciencias naturales —y éstas, a su vez, a la técnica— y cómo las disciplinas filosóficas se tornan autónomas primero, asilándose y desligándose del connubio clásico”. (36:315)

Si se piensa en el intenso dinamismo de la índole sincrética de la cultura hispanoamericana, la coexistencia de lo diverso no es llamativa. El polimorfismo genérico es tan explicable como el intrincado desenvolvimiento político, la diversidad tan apreciable como el mestizaje y el arte generoso para admitir modelos y combinatorias de variada especie y procedencia distinta.

En *Identidad y literatura fantástica*, Enriqueta Morillas cita al crítico francés Caillois, quien expresa que en un mundo domesticado en el cual el orden parece enteramente garantizado por el imperio de esta causalidad, irrumpen los fantasmas:

“Esta imagen no puede sino ser demoledora cuando la materia ha sido controlada por una tecnología cuyos prodigios crecen y se multiplican vertiginosamente y casi no conocen fronteras. Pero en este casi se instala, precisamente, la modalidad fantástica, ya que subsisten tres fronteras que no han podido ser traspasadas con la ayuda de la ciencia: vida/muerte, sueño/vigilia y animado/inanimado, señalan dominios opuestos que el avance de la ciencia positiva y sus aplicaciones no han conseguido franquear”. (36:315)

En *El arte narrativo y la magia*, Jorge Luis Borges enunciaba que este no es sino el de la verosimilitud que tome creíble lo fabuloso; el texto, una delicada composición donde los

ecos, simetrías y afinidades se distribuyen de tal forma que lo prodigioso gobierna el universo ficcional. La causalidad sigue los dictados de la magia imitativa, que ordena el tiempo del relato y de la contagiosa, la cual se expande por contigüidad. Podemos preguntarnos acerca de la incidencia del significado y la permanencia de la literatura fantástica en la América de habla española, en la medida en que relevamos sus textos, analizamos la matriz específica de su conformación y su intrusismo en el texto realista, aun en el de cuño histórico. En *Historia y fantasmagoría*, Silvia Molloy destacaba la ansiedad que expresa el texto fantástico frente a las parcialidades de una historia construida soslayando y omitiendo su implacable represión, de la cual se manifiesta cómplice la historia oficial. Nos insta a advenir que el relato fantástico:

“puede actuar como desestabilizador de historias constituidas y revelador de historias reprimidas al atender con frecuencia a los diferentes episodios de la historia de nuestros países. Narradores como Juan Rulfo, Elena Garro, Borges, Julio Cortázar, Manuel Seorza, José Donoso y Ricardo Piglia, entre otros, recurren a la narración fantástica para mostrar los aspectos de lo que la historia no relata, sino que los acalla deliberadamente y los hace desaparecer”. (36:317)

Lo fantástico, mal llamado de evasión, permite volver sobre la historia una mirada inquisidora:

“Es una manera de expresar nuestra inquietud hacia el pasado, una vía alternativa para contar la historia. En su reversión del tiempo cronológico, en su afantasmamiento de personajes y en su básica duplicidad narrativa permite, por la ambigüedad misma que plantea, inquietar las certidumbres de un saber heredado. Permite por fin, con una vuelta de tuerca perversa, desestabilizar no sólo la historia sino la figura misma del historiador que la narra”. (36:318)

El relato fantástico ha demostrado poseer la aptitud necesaria para revisar estos aspectos, como también otros de orden marcadamente estético, ya que las convenciones

genéricas y hasta la capacidad del lenguaje para dar cuenta del significado están en la mira de su irreductible extrañamiento.

Estas reflexiones apuntan en general a la consideración de los textos de los autores antes mencionados, cuyos personajes adolecen del singular *pathos* de la irrealidad y se sitúan al parecer de manera inexorable frente a una situación que se presenta como una suerte de Jano bifronte, cuya andadura deberá transitar los senderos que propone la doble articulación del texto. Además, nos llevan a la poética de los propios autores, formulada a través de sus ficciones y de manera más explícita en sus artículos y ensayos. Basta leer atentamente *La vuelta al día en 80 mundos* y *Último Round*, donde Cortázar se explaya extensamente sobre el singular. *Challenge* del extrañamiento, desafío que constituye el acicate para la emergencia del cuento. Cortázar sitúa al creador de ficciones como una suerte de médium cuyo cometido es volcar la masa de la escritura en el papel para ordenarla, modelarla y hacer que exprese su sentido a medida que la escritura discurre:

“Los relatos son equiparados a criaturas cuya entidad requiere de la escritura para respirar. En esta poética neorromántica el escritor se muestra obsesionado por imágenes cuyo despliegue narrativo les otorga consistencia. De esta manera se siente portador de seres e historias a quienes quiere conferir libertad otorgándoles forma, y por quienes conquista su propia libertad al escribirlos”. (36:318)

Desde sus orígenes, la descripción o la interpretación de América se alimenta de maravillosos componentes. Mas a esto hay que añadir las propias versiones autóctonas, de evidente naturaleza mítica o legendaria. Al iniciarse la formación de las literaturas nacionales en la Independencia americana, muchos autores acudieron al elogio de estos materiales. Con razón Rubén Darío escribía a finales del siglo XIX:

“Yo nací en un país donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de

los conquistadores. Antes bien, en la Colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo”. (26:10)

Lo prodigioso encontró su morada literaria, durante los siglos XVIII y XIX, en la leyenda. En Hispanoamérica coexistieron dos tipos distintos de leyendas: las tradicionales, transmitidas oralmente por el pueblo, de generación en generación, que posteriormente fijaron su forma en las recopilaciones de los investigadores del folclor; y las leyendas literarias, que con base en un argumento tradicional reelaborado por un escritor o de una fábula original creada sobre el modelo de la tradición legendaria, llegaron a constituir un género durante el Romanticismo. Por ejemplo, *Tradiciones peruanas* (1872), de Ricardo Palma, constituyen una reelaboración histórico-literaria a partir de un género mixto: la “tradición”, que por postularse como un testimonio sobre la realidad, no pertenece propiamente al género del cuento, si bien es cierto que algunas *tradiciones* de Palma son más imaginativas que históricas.

“Los cuentos fantásticos contemporáneos —u otros afines— pueblan la imaginación de los lectores y son vastamente estudiados y reproducidos en antologías de todo orden. Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Enrique Anderson Imbert, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes son nombres muy familiares. Sin embargo, las contribuciones que en el siglo XIX ya realizaron otros autores hispanoamericanos son poco conocidas”. (26:10)

En *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Oscar Hahn cita al historiador y crítico chileno Cedomil Goic, quien considera:

“Existen dos épocas en el desarrollo de la literatura hispanoamericana: una anterior a 1935, para lo cual propone el nombre Época Moderna, cuyo comienzo fija en 1800, aproximadamente; y otra posterior, la Época Contemporánea, que abarcaría desde 1935 hasta finales del siglo XX. Además alrededor de ese año se habría producido

en la narrativa hispanoamericana una especie de mutación, de la que se originaría la narrativa contemporánea. La fecha final de vigencia de la última generación de la Época Moderna es 1934, año que podría marcar el término de toda una modalidad de escritura y composición, en lo que el cuento fantástico se refiere. Borges, Carpentier y otros narradores de su generación y de las posteriores llevan la literatura fantástica a la madurez que actualmente posee; pero es sin duda el autor de Ficciones el hito que divide las dos épocas”. (26:11)

Wolfgang Kayser distingue, al igual que Cedomil Goic, una narrativa “moderna”, que comprende principalmente los siglos XVIII y XIX, y cuya “crisis” da lugar a la aparición de la narrativa contemporánea. Todorov ha llegado a la conclusión de que en los siglos XVII y XIX se desarrolló una modalidad de la literatura fantástica, a la que él denomina *clásica*.

De acuerdo con Hahn:

“El cuento literario surge en Hispanoamérica con la primera generación romántica. La novela póstuma El matadero, de Esteban Echeverría (1805-1851), considerada la obra inicial de esta modalidad, que no contiene elementos que la inscriban en el campo de lo fantástico. Solo en la segunda generación encontramos cuentos con rasgos extranaturales que asumen plenamente la estructura del género al que pertenecen: ya no vacilan entre cuento literario y la leyenda, o entre aquel y el cuadro de costumbres, como ocurre con las obras de las generaciones anteriores. Entre los autores que aportaron a esa transición figuran Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916), Amado Nervo (México, 1870-1938), Clemente Palma (Perú, 1872-1937), Macedonio Fernández (Argentina, 1874-1952), Alfonso Reyes (México, 1889-1959), Horacio Quiroga (Uruguay, 1878-1937) y Rafael Arévalo Martínez (Guatemala, 1884-1937), quienes corresponden a las primeras décadas del siglo XX”. (26:12)

IV. Marco metodológico

1. Objetivos

1.1.1. Objetivo general

Determinar, mediante la aplicación de la teoría sobre Narratología compilada por Fernando Gómez Redondo, en su *Crítica literaria del siglo XX*, qué características hacen que *Stella*, de Ramón Salazar, sea una obra representativa de la novela fantástica guatemalteca del siglo XIX.

1.1.2. Objetivos específicos

1.1.2.1. Establecer la estructura formal de la novela mediante la aplicación de los criterios narratológicos, reunidos por Gómez Redondo, a fin de señalar los recursos narrativos utilizados por el autor.

1.1.2.2. Analizar el entorno sociopolítico y cultural en el que fue publicada la novela, así como la estructura narrativa, para identificar los rasgos románticos en *Stella*.

1.1.2.3. Comparar las teorías sobre literatura fantástica, apoyadas en la metodología narratológica, a fin de establecer los aspectos fantásticos en la novela.

1.1.2.4. Comparar la novela *Stella* con otras narraciones fantásticas, utilizando los estudios de lo fantástico y narratológicos, para establecer la dinámica transtextual en la obra.

2. El método

Para analizar *Stella*, de Ramón A. Salazar, se eligió la teoría narratológica reunida por Fernando Gómez Redondo en su *Crítica literaria del siglo XX*, a pesar de que Mieke Bal propone un método en su *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, puesto

que Gómez Redondo sintetiza los aportes de varios críticos a este análisis. Además, describe la teoría sin dejar de lado ningún elemento esencial para el estudio de las estructuras narrativas intrínsecas y extrínsecas. La narratología, entonces, se compone de textos narrativos y como explica Bal.

“Aunque todos tienen una idea general de lo que sea un texto narrativo, no es ciertamente siempre sencillo determinar si un texto dado debería o no considerarse como tal. Si cupiera definir con éxito las características necesarias, estas podrían servir como punto de partida para la siguiente etapa: una descripción de la forma en que se constituye cada texto narrativo. Una vez conseguido, se tendría una descripción de un sistema narrativo. Sobre esa base, se podrá entonces examinar las variaciones posibles cuando el sistema narrativo se concreta en textos narrativos. Este último paso presupone que un número infinito de textos narrativos pueda ser descrito con el número finito de conceptos que contiene el sistema narrativo”. (8:11)

Con las precisiones de Boris Eichenbaum sobre la noción de la trama, que recibidas por Tomashevski le van a permitir al Formalismo ruso esbozar una teoría explicativa del modo en que los motivos entran a formar parte de la estructura argumental, se acerca a los conceptos básicos de la narratología —trama, motivo, fábula—.

“En estas indicaciones se puede encontrar la base teórica que va a permitir distinguir entre historia y discurso, como los dos polos en que se centrará la teoría narratológica, siendo la historia el material narrativo de carácter argumental, los acontecimientos, los hechos que se cuentan, mientras que el discurso designa los modos en que se organizan esos acontecimientos que conforman la historia, en una dimensión lingüística y comunicativa, que implica a los fenómenos de estilo y a los componentes funcionales que se pueden poner en juego en un proceso de este tipo”. (8:12)

Gómez explica que de las afirmaciones de Vladimir Propp, la que encajó mejor con las posturas de los estructuralistas fue la definición de función y el lugar que ocupa en el desarrollo de la trama.

“Propp señala que hay que tener presente el sentido que se desprende de una determinada función, para poder definir cada acción en un determinado curso narrativo. El motivo deja de ser la unidad mínima de ese proceso de la narración y en su lugar se antepone la función sobre la que se desarrollan las acciones, que presentan la dimensión estable, sobre las que se proyectan los personajes como categorías variables. Lo que traza Propp es una morfología, una descripción morfológica en la cual enumera treinta y una funciones, con un orden de aparición en los cuentos además inalterable, y que propician la fijación de siete clases de personajes con las que se dan tres tipos de combinaciones funcionales realizables, ya sea por medio de una frase o un sustantivo o un símbolo. De este modo, indica que un cuento fantástico es aquel que progresa desde la primera función hasta la última, formando todo este conjunto una secuencia mínima”. (24:175)

Respecto de Claude Bremond, refiere:

“Para Bremond las funciones dan lugar a un entramado plural de secuencias, que conforman lo que él llama ciclo narrativo. Para él hay funciones que son necesarias y otras no, lo importante es clasificar los acontecimientos del relato según dos tipos fundamentales, a los que denomina como mejoramiento a obtener y como degradación previsible. Bremond maneja ciertas modalidades de conexión entre las secuencias: 1) por sucesión continua, 2) por enclave y 3) por enlace. También introduce los procesos de mejoramiento que provocan las secuencias de: el cumplimiento de la tarea, la intervención del aliado, la eliminación del adversario, la negociación, la agresión, las retribuciones, escindidas en recompensa y venganza; y los procesos de degradación que dan lugar a las secuencias de la falta, la obligación, el sacrificio, la agresión sufrida o el castigo”. (24:176)

Sobre Roland Barthes dice:

*“Barthes plantea una teoría teniendo a lo lingüístico como lo primario y desde la lingüística toma sus principios organizativos, es decir, los niveles de descripción, con lo que poder examinar la jerarquía de elementos que encierra todo relato. Propone hablar de tres niveles de sentido: 1) funciones (secuencias, unidades semánticas), 2) acciones (personajes como participantes), y 3) narración (narrador y oyente). Barthes intenta un sistema de relato basándose en los efectos de distorsión y de expansión de sus unidades y configurando los mecanismos de mimesis de la realidad y de articulación de sus sentidos. Para Barthes el autor carece de toda capacidad de elección y de decisión, siendo simplemente un punto en el tiempo y en el espacio. Señala que la escritura no es un proceso de creación textual, sino de comunicación intertextual. Cuando se escribe se crea un texto que se refiere a otros textos. Él prefiere hablar de escritura que de literatura. Barthes distingue dos conceptos: el primero, *lexía*, que es una unidad variable de lectura, un fragmento corto que puede corresponder a unas pocas palabras o a algunas frases; la pone en juego. El segundo concepto es el *código*; los códigos conectan el texto que se está leyendo con el gran texto de la cultura, la realidad suprema del lenguaje; los códigos atraviesan y permiten comentar las *lexías*. Barthes establece cinco códigos para multiplicar esa lectura: a) código hermenéutico (necesidad de buscar una respuesta), b) código sémico (connotaciones que configuran los significados, temas o sentidos), c) código proairético (secuencia lógica de acciones narrativas y comportamientos), d) código simbólico (símbolos propios del texto), y e) código cultural (referencias a los conocimientos y actitudes de una época)”. (24:177)*

Gómez Redondo afirma que Algirdas Julien Greimas sintetiza los métodos anteriores:

“Trata de construir una gramática universal de los textos narrativos, mediante la ejecución del análisis semántico de la estructura de la frase, a fin de describir el mayor número de microuniversos semánticos. Para Greimas el proceso narrativo es estático, porque se basa en la acción recíproca de las relaciones no temporales. Le preocupa trazar un cuadro de relaciones semánticas y monta un sistema

para demostrar los fundamentos estructurales que han de relacionar a los actantes —los seres y las cosas que participan en el proceso. Los actantes serían sujeto y objeto—. Transcribir un mito o analizar un relato acaban siendo, por tanto, para Greimas operaciones que, a pesar de la abstracción de sus modelos, han de centrarse en materiales narrativos concretos, detrás de los cuales es posible percibir referencias a universales semánticos”. (24:185)

Sobre los estudios de Todorov explica:

“Todorov propone un modelo de análisis distinguiendo tres aspectos que recupera la antigua división de la retórica: el aspecto verbal (elocutio), el sintáctico (dispositio) y el semántico (inventio). En el aspecto verbal distingue tres tipos de propiedades para ficcionar el discurso: modo, tiempo y visión. El aspecto sintáctico permite esbozar una sintaxis narrativa, asentada por los términos motivo y función en proposición narrativa, donde los actantes adquieren la posibilidad de existir como funciones referenciales, sintácticas, mediante relaciones y combinaciones. En el aspecto semántico, le interesa el cómo el texto literario posee un referente, con el que describe el mundo: una realidad que no se muestra como la única existente y verdadera, sino su transformación en ficción —ilusión y verosimilitud del texto—. El crítico distingue tres categorías primarias en su gramática: el nombre propio, el adjetivo y el verbo; también tres categorías semánticas: 1) la negación y la oposición, 2) el valor comparativo y 3) los modos. La estructura del relato habrá de poner en juego nexos que permiten configurarse, por sí mismas, a las secuencias y que propician la combinación de esas secuencias entre sí. Hay tres tipos: a) el encadenamiento, b) la inserción y c) la alternancia. Al discurso corresponde la precisión de las relaciones entre el personaje y el narrador, registrando tres aspectos: a) la visión por detrás (omnisciente), b) la visión con (narrador personaje) y c) la visión por fuera”. (24:191)

De Gérard Genette, Gómez Redondo retoma los análisis extrínsecos de la obra:

“Genette distingue tres planos en el proceso de comunicación narrativa: historia, relato y narración. Considera las tres categorías de Todorov para analizar el discurso narrativo (tiempo, aspecto y modo), aprovechándolas en su pretensión de concebir el relato como una forma verbal en el sentido gramatical del término, como un verbo en continua expansión. Aparece entonces: tiempo (relaciones entre relato e historia); modo (indica las formas y grados de la representación narrativa); y voz (manera en que la narración se implica en el relato). El orden narrativo, tomando en cuenta el desarrollo argumental con relación al tiempo en que se cuentan las acciones, Genette lo clasifica en tres grupos: a) prolepsis, b) analepsis (externas, internas y mixtas) y c) anacronías. La duración narrativa se centra en la noción del tiempo de relato que se confronta con la de la historia. Al considerar las relaciones entre relato e historia, Genette registra los problemas del aspecto, ya que un hecho no solo se produce, sino que también se puede repetir, por esto pueden aparecer: el relato singulativo, el relato repetitivo (contar n veces lo que ha pasado una vez) y el relato iterativo (contar una sola vez lo que ha pasado n veces). Genette habla de tres tipos de relato según el modo: a) relato no focalizado, b) relato de focalización interna y c) relato de focalización externa. La voz es la que determina la relación del narrador con respecto a lo que está contando; hay dos posibilidades básicas: el relato heterodiegético (el narrador está ausente de la historia) y el homodiegético (el narrador está presente como personaje de la historia) o autodiegético (el narrador es el héroe de su relato). Genette estudia las conexiones que los textos podían mantener entre sí y, a la vez, el modo en que una obra se informa por una serie de elementos significativos que la rodean (prólogos, notas, dedicatorias, títulos, subtítulos, etcétera). Genette aventura el término de transtextualidad y esboza una clasificación de cinco categorías: 1) intertextualidad, 2) paratexto, 3) metatextualidad, 4) hipertextualidad, 5) architextualidad. Genette propone hablar de dos regímenes de literariedad: 1) el constitutivo y 2) el condicional. Junto al régimen, hay que tener en cuenta la categoría del criterio que se basa ese diagnóstico de literariedad: temático y remático. El criterio temático desemboca en el modo de ficcionalidad y el criterio remático determina dos modos de literariedad por dicción: la poesía y la prosa no ficcional (historia, autobiografía, reportaje, diario íntimo). (24:200-203)

Por lo anterior, la narratología al aplicarla en un texto fantástico desvelará su sistema narrativo y sus relaciones. La teoría que se aplicará en este trabajo es una combinación de modelos y postulados de quienes se encargaron de profundizar en este tema, sintetizado por Fernando Gómez Redondo, y por ello el método y los pasos a seguir se plantean de la siguiente forma:

2.1. Argumento de la novela

2.2. Determinar la estructura sintáctica

2.2.1. Estructura actancial

2.3. Determinar la estructura narrativa (o verbal) en cuanto a:

2.3.1. Tiempo

- a) Orden
- b) Duración
- c) Frecuencia

2.3.2. Modo

- a) Distancia
- b) Perspectiva

2.3.3. Voz

- a) Niveles Narrativos
- b) Tipos de Narrador

2.4. Determinar la estructura semántica: las relaciones extrínsecas de la obra, es decir, la transtextualidad

2.4.1. Intertextualidad

2.4.2. Metatextualidad

- a) Aspectos fantásticos y románticos en *Stella*
- b) El personaje femenino en la novela fantástica
- c) Rasgos comunes en *Stella* y otros relatos fantásticos

V. Aplicación del método

1. Argumento de *Stella*

La novela comienza con la descripción del Club de los Desequilibrados, un grupo de estudiantes reprobados, poetas noveles, amantes despechados, que se creían artistas, y al que pertenece y encabeza el protagonista de esta historia, Eduardo Degollado, el mayor, el más adinerado y el más desgraciado de todos.

Un testigo nos asegura que Eduardo le ha dejado un manuscrito, el cual da a conocer después de que su autor desapareciera desde hace muchos años y a quien considera muerto. En el manuscrito se relata, a manera de diario, el período en que Eduardo conoce a la misteriosa y fascinante Stella -suceso que ocurre mucho antes de que se formara el mencionado Club-, a quien encuentra una noche de diciembre y en circunstancias extrañas en medio de un cementerio y a quien él mismo bautiza con ese nombre.

La historia tiene como escenario la Ciudad de Guatemala y, a partir del encuentro entre los dos protagonistas, acontecen hechos extraordinarios en los que Stella ejerce su influencia. Eduardo se enamora casi de inmediato de la extraña y singular belleza de la extranjera, entre dudas y miedos por el poder sobrenatural que ella le demuestra, puesto que está consciente de que Stella no es ángel ni demonio, pero tampoco una mujer común.

Eduardo la acoge en su casa, tras haberla sacado de su ensoñación y supuesto dolor en ese lugar tan lúgubre, mientras Stella lo reta a que le demuestre el valor de los sentimientos, del corazón, del ser humano, de lo cual ella asegura que no ha oído hablar nunca.

El protagonista intenta entonces de exponerle a su invitada todo lo que supuestamente vale la pena de la especie humana; sin embargo, Stella le refuta cada intento y a su vez le revela escenarios y sensaciones, unas veces divinos, otras dantescos, para presentarle a Eduardo esa especie en su total expresión, con sus mayores horrores y defectos, no solo físicos, sino intelectuales y espirituales.

Stella le prepara a Eduardo las peores pruebas, que este logra sortear con idealismo e ingenuidad, pero sobre todo pureza, lo cual derriba la fría barrera de la misteriosa diosa, quien accede a unirse al protagonista en una llama ardiente de éxtasis prolongado y sin fin.

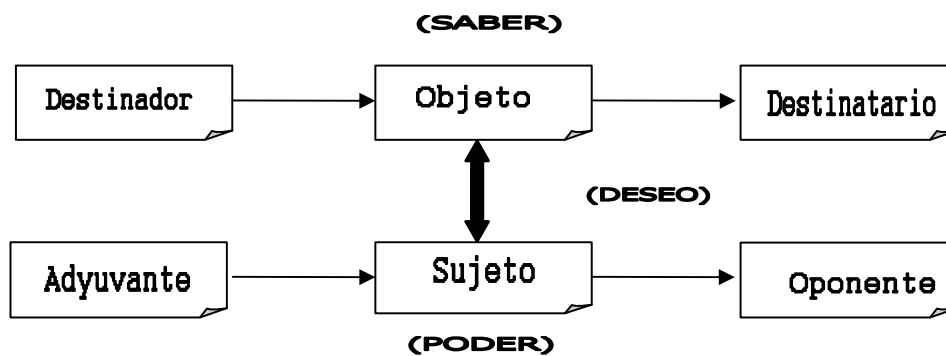
Tras esa unión que pareciera eterna, Eduardo despierta después de tres meses de felicidad absoluta, y su primer impulso es buscar y ver a su amada, quien al ser sorprendida en su desnudez natural, una estatua de luz refulgente, le dice, iracunda, que él ha perdido otro paraíso que le reservaba en sus brazos y que es indigno de ella, debido a la curiosidad maldita heredada de Eva. Acto seguido, Stella se evapora. Eduardo queda desconsolado, por lo que intenta desesperadamente hallar a su estrella emprendiendo viajes por demás frustrados sin encontrarla.

2. Análisis sintáctico

De acuerdo con los críticos y la manera concisa en que Gómez Redondo sintetiza las diversas teorías, la estructura sintáctica se establece mediante la combinación de las unidades entre sí, en este caso los actantes.

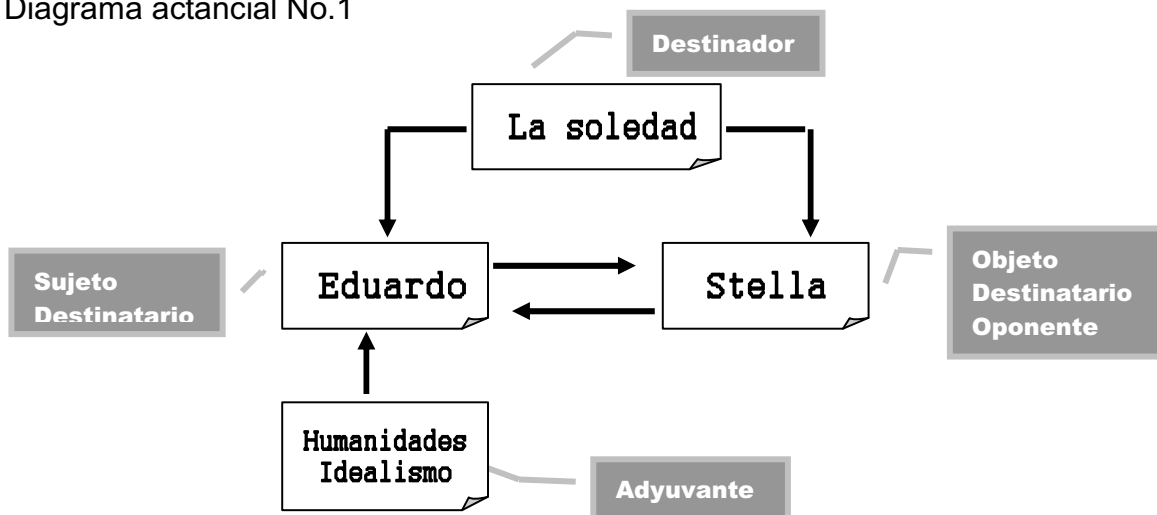
2.1. Estructura actancial (tipos de actantes)

Greimas resume la teoría de funciones de Vladimir Propp, en seis tipos de actantes, es decir aquellas cosas o personajes que realizan (“hacen”) las acciones para que se desarrolle del discurso, los cuales permiten establecer una doble relación sintagmática que posibilita todo tipo de combinación de las parejas actanciales:



A partir de este esquema se pueden desarrollar las combinaciones que existen en la novela de acuerdo con las funciones de los personajes:

Diagrama actancial No.1



Como se muestra en el esquema, algunos actantes recaen en un mismo personaje, sentimiento u otros factores que movilizan el texto, es el caso de Stella que juega con tres actantes (objeto, oponente y destinatario), pero veámoslo más detenidamente.

Se podría interpretar que el sentimiento que mueve a los dos personajes a encontrarse e interrelacionarse es la soledad -desde la perspectiva humana-, que se convierte en el actante **destinador**, motor del sujeto a perseguir su anhelo. Cuando Eduardo está solo tiende a pensar en su agonía, tristeza, en su vacío de no conocer mujer, el consuelo de su sufrimiento:

“¡Tienes un corazón lleno de dulces pasiones y no hallas quien te comprenda! ¡Sabes lo que es la gloria, ambicionas alcanzarla, trabajas, tienes dentro de ti algo que vibra y el mundo se te muestra indiferente! Si lloras ¿quién te consuela? (...) No, esto no es vida”. (44:57)

“La mujer era por entonces para mí una promesa y un enigma. Promesa de enturas y de tiernas caricias. Ella, decía, con sus manecitas de ángel alado va suavizar estas asperidades de mi corazón”. (44:58)

Pero la soledad no solo mueve a Eduardo, sino también a Stella, que ha sido desterrada del cielo y vaga por la tierra en un lamento nocturno sin saber dónde se encuentra:

“-Tengo frío, me contestó, tengo hambre; estoy perdida no sé en donde, no sé en qué astro me encuentro, ni qué horas son en la eternidad. ¿Vivo, estoy muerta, decidme vos? (...) -No tengo padres, ni jamás conocí amigos (...).” (44:68)

Los actantes en los que Eduardo tiene funciones que cumplir son el de **sujeto y destinatario**. El protagonista es teósofo y espiritista, cabizbajo, melancólico y desgraciado.

“Pálido, silencioso, siempre triste y sombrío, sin un asomo siquiera de sonrisa en sus labios”. (44:48)

A Eduardo la soledad le mueve a recordar su tristeza:

“La soledad me aterró ¡pueden hacerse tantas cosas estando uno solo y desesperado”. (44:57-58)

Pero una noche no quiere quedarse en su habitación y se encuentra con su amor y su desdicha, y a pesar de encontrarla, no es fácil conseguirla.

Él se convierte en el **sujeto**, el héroe, o mejor dicho antihéroe, quien debe afrontar las luchas inauditas, con visiones espectaculares y fantásticas, a las que Stella lo reta. En primer lugar se identifica al sujeto directamente cuando es este quien deja el manuscrito, en el que narra su propia historia:

“Muchos años han pasado antes de que me decidiese a publicar el manuscrito que me confió Eduardo”. (44:55)

Más adelante el sujeto toma consciencia de la misión que tendrá que emprender:

“Sea una estrella; ¡pero qué trabajo de gigante necesitarás para conquistarla! ¿Cómo ascender hasta ella? ¿Qué lenguaje hablarle para no incurrir en sus cóleras?”. (44:91)

Eduardo también tiene un espacio en el actante **destinatario**, debido a que el beneficio de obtener el objeto deseado, es decir Stella, recae en él, aunque no sea por mucho tiempo, puesto que la pierde un momento después de haberla obtenido.

“La has libertado de la soledad y de su dolor. Tú sufres como ella. Dios te la manda para que alivie tus penas. Tú serás su esclavo y su señor. Os comunicaréis ambos vuestros dolores, vagos, y fundiéndose en un solo ser, haréis que los cielos se iluminen al reflejo de las alegrías que os producirán vuestras venturas”. (44:69-70)

Por otra parte, Stella es el personaje más complejo de la novela se convierte en el **objeto**, que el sujeto, Eduardo, desea alcanzar. Es la mujer y el amor idealizados, materializados en este personaje angélico o demoníaco, sobrenatural de ambas formas.

“Ella dio un paso más para acercarse, y entonces pude ver a la figura de una mujer enlutada de pies a cabeza, con el rostro únicamente descubierto y en el cual lucían aquellos ojos que me fascinaban y me hacían un mal horrible”. (44:67)

“Nunca artista alguno soñó más prodigiosa belleza. Era blanca, blanca, tanto que en sus venas, en vez de sangre, parecía que circulaba nieve”. (44:82)

“¿Qué mujer es ésta, que no se ríe, a quien no embriaga el vino, ni le entusiasma el verso, ni la despierta el hombre?”. (44:83)

A la vez, Stella es el **oponente** de Eduardo, ya que ella le tiende trampas o pruebas para saber si es digno de su amor y de ser quien la libere de su destierro. Al momento de encontrarla en el cementerio a Eduardo le suceden las cosas más fantásticas e inimaginables. La primera prueba es una breve estadía en el infierno, presenciando un banquete de demonios; las siguientes pruebas serán el desprecio de Stella por todo aquello que en Eduardo enciende las más ardientes pasiones, el arte, las creaciones humanas, su filosofía, la música.

“-¿Qué mal os he hecho, le dije adolorido, para que me tratéis de ese modo? Ved mi cuerpo ensangrentado y mi alma llena de espanto, y todo ¿por qué? Por procurar complaceros.

-¿No dicen que quien quiere atormenta?"

(44:77)

"-¿Y Ud. mismo es acaso tan osado e imprudente que se atreviese a poner la vista en mí, en mí que con solo una mirada lo dejaría, si quisiese, convertido en una estatua de hielo?"

(44:85)

Otra prueba tangente en la que la bella extranjera muestra su desprecio hacia la especie humana es en el teatro donde ofrece a Eduardo un elixir para que vea lo vulgar y asqueroso del ser humano.

"Di un grito que todos oyeron, y levantándome de la silla como movido por un resorte, estuve para salir corriendo. Ella me asió del brazo y me hizo sentar a la fuerza. Cuando hubo pasado el escándalo del grito y apaciguándose la curiosidad, abrí otra vez los ojos y me atreví a fijarme de nuevo, y vi un espectáculo horrendo".

(44:109)

El desprecio por la "sabiduría" del hombre queda marcada cuando Stella se burla de los pensadores favoritos de Eduardo, cuando hablan con los libros hechos hombres en la biblioteca, rebatiendo y mofándose de todas las teorías y todos los eruditos que encuentran en su recorrido nocturno.

"-Acabaremos, murmuró Stella, y tomándome de la mano se lanzó a fuera (sic) diciendo que aquellas doctrinas fundamentales le daban fundamento para creer que aquellos seres estaban fundamentalmente trastornados".

(44:127)

Stella también es el actante **destinatario**, pues cuando sujeto y objeto se encuentran y se funden, ambos son recompensados, ambos han encontrado el amor, que también este podría interpretarse como el objeto que ambos buscan. Stella regresa a su lugar de origen, puesto que ha encontrado finalmente en la tierra al amor verdadero, al hombre que la libera de su castigo.

“Nunca hubo una unión más pura entre dos seres que hubiesen pasado por la tierra. La llama en que ambos estábamos ardiendo, era la de un éxtasis prolongado y sin fin”. (44:136)

Las humanidades desempeñan la función del actante **adyuvante** o **ayudante**, debido a que con ellas Eduardo quiere acercarse a Stella. Son las armas de las que se vale para penetrar en la frialdad de aquella mujer enigmática. Eduardo trata con las letras, la poesía, la prosa, la música y el teatro, que conmovería a cualquier ser sensible, instalarse en el gélido interior de su acompañante, pero Stella las refuta, no son suficientes y se aburre de ellas:

“-Aquí sí que voy a lucirme, dije entre mí: porque sin modestia, soy un buen pianista de la escuela clásica. Y comencé a tocar muy quedamente una tiernísima balada, con todo sentimiento según creía, y que es la que me reservo, para las grandes ocasiones. Más ella se levantó como loca, tapándose los oídos y gritando: callad, callad hombre asesino y sin entrañas que me estáis destruyendo los tímpanos.” (44:99)

En el teatro, después de varias interpretaciones, la única que consiguió robar por un instante la atención de tan exigente espectadora fue Hamlet:

“Lo único que noté que la conmovía era la extraña figura del nebuloso y frío soñador, Hamlet. La escena de la calavera en el cementerio, valió al actor una inclinación de cabeza de mi acompañante. Esa noche me hizo explicaciones que me helaron la sangre, diciendo que era lo único pasadero que había conocido, como obra de hombre”. (44:106)

Otro de los aliados de Eduardo es su propio idealismo, que según la Real Academia Española es “la condición de los sistemas filosóficos que consideran la idea como principio del ser y del conocer”.

“-Mal me comprende Ud. Stella, mal me comprende, si cree que yo sea capaz de dejarme fascinar por los amores locos y livianos.

gótica, el amor imposible, al que se podría colocar en el actante destinador. Además es el objeto que tanto Stella como Eduardo persiguen y por el cual sus vidas se cruzan, por ende, Stella y Eduardo continúan siendo los destinatarios, los beneficiarios. Ello es queda de manifiesto en el último capítulo de la novela, cuando Eduardo se encuentra con la “Dama Blanca del Norte”:

“A mí me tocó habitar en las regiones polares. A Stella, en la zona tórrida. Nuestra sentencia fue: 'que no volveríamos a nuestra patria celeste hasta que una y otra encontrásemos en la tierra un hombre que nos amase' como tú amas a Stella, a pesar de sus rigores contigo, de sus genialidades y sus provocaciones”. (44:147)

Ahora Stella comparte el actante oponente con los otros dos actantes que no se habían mencionado antes, **la razón** y **lo sobrenatural**, los cuales en un plano más “real” dentro de la novela le tratan de impedir al protagonista alcanzar su objetivo, ese ser a todas luces fantástico para un simple mortal.

“Tu martirio se prolongará aún, algunos años. Tendrás el pesar de vivir algún tiempo más en la tierra porque no te es permitido precipitar los acontecimientos, ni cortar por ti el hilo que te une a este planeta”. (pág. 147)

3. Análisis de la estructura narrativa (o verbal)

En este apartado se utiliza el análisis propuesto por Genette, al distinguir las relaciones que existen entre historia, relato y narración, y para ello resalta tres aspectos: el Tiempo, el Modo y la Voz, los cuales se desarrollan en *Stella* de la siguiente manera:

3.1 Tiempo

Al diferenciar el tiempo del relato (en el que se cuentan las acciones) y el tiempo de la historia (el desarrollo argumental), se deben revisar tres aspectos:

a) Orden

Para establecer las relaciones temporales de acuerdo con la cronología de la historia y el orden textual de eventos dentro del relato, se debe distinguir continuas discordancias, que se agrupan en prolepsis, analepsis y anacronías.

En *Stella* una prolepsis (secuencia o pasaje anticipador), clara se encuentra en los primeros dos capítulos, en los que el narrador describe la apariencia y la situación que vive el protagonista, ya que de antemano se da a entender que la historia que se desarrollará no tendrá precisamente un final feliz:

“Eduardo desfallecía cada vez más, hasta causar alarma a sus amigos. La causa de su enfermedad, era un misterio, y su tristeza profunda, objeto de la curiosidad general”. (44:49)

Incluso el mismo Eduardo adelanta, en una reunión con sus socios del Club de los Desequilibrados, frases, en esta parte aún incomprensibles, acerca de su desgracia:

“Quiero huir de este mundo de ruidos y armonías, de luz y de cambiantes, para irme a aquél de la eterna calma, en donde no existen las gamas del color ni del sonido y en que es posible que vuelva a encontrar la dicha que perdí en la tierra”. (44:50)

Además se debe tener en cuenta la clara maniobra narrativa que utiliza el autor para contar por anticipado un acontecimiento posterior, ya que la fantástica historia de Eduardo es conocida mediante la presentación de su manuscrito, mucho tiempo después, cuando se supone que el protagonista ya ha muerto.

“Muchos años han pasado antes de que me decidiese a publicar el manuscrito que me confió Eduardo”. (44:55)

b) Duración

Al confrontar la duración del “tiempo del relato” con la de la historia, Genette destaca cuatro posibilidades o efectos de ritmo que se conocen como anisocronías: pausa, escena, sumario y elipsis, para dar cuenta de una gradación continua que iría de la velocidad infinita a la lentitud absoluta. En *Stella* se encuentran los cuatro tipos.

Las pausas suceden con mucha frecuencia y representan el grado de más desaceleración e incluye todas las secciones narrativas en las que no se implica ningún movimiento del tiempo del relato, como en las descripciones:

“La noche estaba oscura como boca de lobo. Por entonces la ciudad se hallaba malamente alumbrada con candelas de sebo, de cuadra en cuadra y unos pocos farolillos que las devotas encendían ante algunas imágenes de santos que tenían sus repisas en las paredes de las casas solariegas”. (44:59)

“Los hombres que por lo general tienen pequeña talla, se habían transformado en gigantes. Sobre la cabeza llevaban bosques de pelos hirsutos, en los que se veían circular los jugos mortecinos. Alcanzaba a ver la raíz de aquellos pelos que parecían un árbol corpulento cada uno, y allí se veían los malos bichos que viven en algunas cabezas, como rocas de nieve ensuciadas por los cosméticos, traspasé el cráneo y me espantaron las negras ideas de casi todos; lo obtuso de muchos, y la ignorancia de los demás”. (44:109)

“Las Bacantes, purificadas al brillo de nuestro amor, se habían transformado en ángeles, y ellos y miriadas (sic) de niños bellos, como los que soñaron Rafael y Murillo, vagando en nimbos de oro liquidificado y de amatistas en fusión, al rededor nuestro, entonaban himnos y cánticos, para celebrar nuestras bodas, y la redención de nuestras almas”. (44:136)

En **las escenas** no hay aceleración ni desaceleración, y la duración del relato y la de la historia son aproximadamente iguales, la mayoría de las escenas están llenas de retrospectivas, anticipaciones, fragmentos no narrativos como observaciones generales, por ejemplo:

*“-No tengo padres, ni jamás conocí amigos, o conocidos.
-Pues en mí tenéis desde ahora uno que no os abandonará.
Seguidme bella desconocida, mas antes dignaos darme vuestro
nombre.
-Tampoco tengo nombre.
-Entonces permitidme que os dé el nombre de Stella”.* (44:68)

“Dicen que ama la araña con ser tan repugnante y que también es amada, lo que parece imposible. Ama el pájaro a su hembrecita y la canta y la enamora, como poeta del bosque, con sus trinos y sus arpegios El león, con ser tan fiero y tan temible, se vuelve rey en la hora de su amor. Las calandrias se tornan en cajillas de dolor y de melancolía, cuando el hombre inhumano o sea cuando la bestia humana las priva de los ojos y con ello de la luz del sol y de la vista de su amante alado”. (44:69)

“-La verdad, la dije. ¡Oh, dichoso el mundo si algún día llega a poseerla! No hace sino pocos miles de años que la humanidad cultiva la ciencia y en la senda hermosa apenas ha dado los primeros pasos. Principió el hombre, precisamente por donde debía acabar, y de ahí sus grandes dificultades. Los caldeos conocieron el secreto de los cielos, observaron el movimiento de los astros, dieron nombre a las estrellas, atisbaron la hora de su emergencia y de su ocaso, y mientras sabían tantas cosas de lo alto, ignoraban la extensión del mundo que habitaban, su forma y sus encantos. Lo mismo les sucedió con el espíritu”. (44:115)

“-¿Tenemos alma? ¿Qué es el alma?, preguntó candorosamente la curiosa. Podrías vosotros ¡oh sabios! ¿contestarnos?...”
-De seguro, dijeron todos a la vez, haciendo una mueca que indicaba la certeza de la doctrina que iban a exponer.
-El alma, dijo un discípulo de Aristóteles, es una entelechia y una razón, porque ella tiene el poder de ser lo que ¡es!!”. (44:124)

En **el sumario** el tiempo del relato es menos extenso que el de la historia, un resumen de acciones: Esto queda claro en los dos primeros capítulos de la novela, que resumen la estadía de Eduardo en Guatemala, su ida a Francia, su regreso y nueva partida hacia el Polo Norte.

“Pasaron varios años, cuando un día se anunció el regreso de Degollado.
Venía precedido de una alta reputación de hombre de sport y de gran mundo.
Baden-Baden fue para él como una mina de oro, pues logró hacer saltar la Banca varias veces, con asombro y lágrimas de los concurrentes a aquel lugar de perdición.
Como quiera que después de habitar en las regiones heladas del Norte se decidió a ir a la moderna Babilonia, le tocó en suerte asistir a los días de esplendor de Napoleón el Chico y fue testigo y partícipe de las saturnales del Imperio”. (44:51)

“La catástrofe del 70 en Francia nos devolvió a nuestro compatriota. Y aquí lo vimos llegar por aquel tiempo, rico, es verdad, mas siempre pálido e impenetrable. Contrario a las esperanzas de todos, Eduardo, en vez de una vida rumbosa, de trenes y comilonas que había lugar a esperar que ahí llevase, dado el género de vida que usó en París, se encerró completamente, haciendo vida de anacoreta”. (44:52)

La elipsis es la forma máxima de aceleración y la técnica narrativa que consiste en omitir en el discurso sectores más o menos amplios del tiempo de la historia, lo cual

implica una configuración del lector implícito tendente a suplir esa información no dada sobre personajes y acontecimientos.

“-Ah, señorito dijeron todos, gracias a Dios que habéis vuelto al fin a la vida: tres meses hace que estáis durmiendo...

-¡¡Tres meses!! dije incorporándome. ¿Cómo, acaso no he estado ausente durante algún tiempo? (44:137)

“Y me di durante largo tiempo a buscarla por los campos y los montes aun a riesgo de volver a caer en las garras de las arpías. Entonces adquirí este aire de noctámbulo que aún conservo y que asusta a los que me ven por primera vez.

Durante largos años se ha oído a media noche (sic) una voz dolorida y acongojada que llamaba a alguien desde las montañas vecinas”.

(44:143)

Como se puede observar, Salazar utiliza muchas técnicas en el tiempo del relato, para que la novela, de tan solo 149 páginas, tenga un movimiento acelerado de situaciones que podrían durar décadas, como la búsqueda que emprende el protagonista. Es en este punto donde el crítico se podría arriesgar a establecer una relación entre el nombre la novela con el fugaz tiempo del relato, puesto que ambos se asemejan al rastro que deja en el aire un cuerpo en movimiento. ¿Es posible que esa haya sido la intención del autor?, no se puede saber a ciencia cierta, pero lo que sí queda de manifiesto es que entre sus pocas páginas, el jugar con el tiempo es una de las habilidades que mejor maneja Salazar en *Stella* para mantener la atención del lector.

c) Frecuencia

Gómez Redondo relaciona el número de apariciones de un evento en el relato con el número de veces en las que se narra el mismo. Para ello propone una tabla de gradación entre el relato y la historia:

1R/1H: contar una vez lo que ha pasado una vez
nR/nH: contar n veces lo que ha pasado n veces
nR/1H: contar n veces lo que ha pasado una vez
1R/nH: contar una sola vez lo que ha pasado n veces

A partir de esta gradación se puede decir que en el caso de *Stella* aparecen dos tipos de frecuencia, por una parte es un **relato singular o singulativo**, ya que cuenta una vez lo que ocurre una vez (1R/1H), y es el más común. Todo el manuscrito de Eduardo es una prueba de ello; en este aparecen los sucesos solo una vez y cada acontecimiento es particularmente singular. Por ejemplo, la estadía del protagonista en medio del “banquete siniestro”, o el recorrido por la biblioteca, así como cada una de las idas al teatro, etc.

Por otra parte, también se observa un **relato repetitivo**, es decir, el contar n veces lo que ocurre una sola (nR/1H), en este caso se cuenta dos veces lo que sucede solo una, lo cual ocurre al principio y al final de la novela. En el comienzo, antes de mencionar el escrito que ha dejado el protagonista, se alude que Eduardo ha viajado al Polo Norte. Este evento vuelve a aparecer en el manuscrito casi al final, cuando Eduardo narra su encuentro con la hermana de Stella, la Dama Blanca del Norte que lo ha estado esperando.

“Necesito borrar de mi fantasía, las imágenes engañosas de las Vírgenes, de las Venus, de las Sirenas, Afroditas y Ledas, estatuas de carne o de mármol provocadoras, que habitan las ciudades y los bosques, para caer de hinojos ante la “Dama Blanca”, cuyo palacio se halla entre los ventisqueros y témpanos del país del Septentrión, que tiene por guardianes a centenares de lobos hambrientos, y millares de osos polares, que aman la sangre, no tanto por su sabor calentito y licoroso, cuanto por que con ella, después de opíparo banquete, en que la businea boca ha penetrado hasta el fondo de las entrañas de la víctima, se tiñen sus vestiduras blancas, con manchas rojas del líquido que circula por nuestros vasos”. (44:49-50)

“Y entonces decidí mi expedición al Norte, siendo uno de los compañeros de aquel pobre Capitán Ross que tuvo un fin tan trágico entre aquellas heladas regiones de las nieves perpetuas. La mayor parte de mis compañeros habían perecido de frío o de la enfermedad del escorbuto, y yo me hallaba en el mayor peligro cuando recibí a una mensajera de la Dama a quien buscaba”.
(44:146)

3.2 Modo

El modo narrativo se refiere a las formas y grados en que se puede contar más o menos lo que se cuenta y contarlo según tal o cual punto de vista, el cual está determinado por la distancia y la perspectiva.

a) Distancia

Esta se refiere a los tipos de discurso, los diferentes grados de contar, de forma que se mantenga a mayor o menor «distancia» de lo que cuenta, es decir, más o menos detalles. Según ello, *Stella* presenta dos tipos de relato: el primero, de acuerdo con Genette, se trata de un relato no focalizado en los dos primeros capítulos, cuando un personaje anónimo afirma que conoció a Eduardo y es quien publica su manuscrito, además de brindar varias descripciones y detalles acerca del protagonista:

“Lo cierto es que se formó alrededor de Eduardo una leyenda, en que había mezcla de todas las pasiones lugareñas: curiosidad, envidia, despecho, miedo”.
(44:54)

El segundo tipo corresponde al relato de focalización interna, según Genette, ya que el resto de la historia está contada en primera persona, el cual podría llamarse relato puro.

“Lo que voy a referir me pasó hace muchos años (...) Yo había trabajado durante largas horas. Tenía el cuerpo fatigado y la mente nublada de malas visiones. Solo en mi cuarto, se apoderó de mi corazón la melancolía”.
(44:57)

b) Perspectiva

Aquí se trata del punto de vista que regula la información que presenta según las capacidades de conocimiento de las partes de la historia, es decir, desde qué enfoque está contada. En *Stella* se tienen dos variantes de interrelación entre personajes y narrador. Siguiendo a Todorov, en la primera parte de la novela el narrador sabe menos que el personaje, y en la segunda parte -la mayor- el narrador sabe lo mismo que el personaje.

Primero es el narrador anónimo quien funciona como un prólogo para el manuscrito, y posteriormente, la historia pasa a labios de Eduardo. Solo en una ocasión la historia cambia de narrador dentro del manuscrito, cuando Gertrudis, la vieja criada de confianza, cuenta lo que sucedía mientras el protagonista dormía profundamente, después de la fusión sublime con Stella.

3.3 Voz

Al tener en cuenta que un enunciado cualquiera sólo se puede descifrar cuando se considera a quien lo enuncia y la situación en la que se enuncia, se debe buscar la manera en que la narración se implica en el relato, en el acto de expresar la narración. La voz determina la relación del narrador con respecto de lo que está contado. En este apartado se registran los niveles narrativos y los tipos de narrador.

a) Niveles narrativos. Existen dos posibilidades básicas al tener como base la diégesis (desarrollo narrativo de los hechos), el relato heterodiegético y el

homodiegético, y estos se distribuyen en tres relaciones: extradiegético, intradiegético y metadiegético.

Esquema de niveles narrativos en *Stella*

NIVEL RELACIÓN	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético
Homodiegético	Narrador en segundo grado -anónimo-	Narrador en segundo grado -Eduardo-

En el recuadro se puede observar que el tipo de relato de la novela es homodiegético, ya que el narrador está presente como personaje de la historia. Estas dos clases de narradores en segundo grado, tanto el personaje anónimo con quien empieza la novela, como Eduardo, quien continúa contando la historia de la cual es protagonista, están bien diferenciados en la novela.

De acuerdo con Genette, se habla de narración en primer grado, cuando la voz se relaciona con el narratario en primer grado, es decir, con el lector del relato; y de narración en segundo grado cuando narra un personaje. Es por ello que, además, predomina la relación intradiegética, ya que ambos narradores son partícipes de los sucesos narrados, aunque uno menos que el otro.

b) Tipos de narrador. Sólo hay dos posibilidades básicas, en relación a la actitud narrativa de la 1a. y 3a. Persona y en concordancia con el esquema anterior: el narrador heterodiegético y el homodiegético.

En *Stella* se presenta solo narradores homodiegéticos, en concordancia con el esquema anterior, y en particular, Eduardo se convierte en narrador autodiegético, puesto que es el héroe que narra su propia historia.

4. Análisis semántico: relaciones extrínsecas de la obra, transtextualidad

De acuerdo con Genette, existen conexiones de textos entre sí, y a la vez, el modo en que una obra se informa por una serie de elementos significativos que la rodean. Para ello habla de transtextualidad, la cual clasifica en cinco categorías: intertextualidad, paratexto, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

En *Stella* se observan dos tipos de relaciones transtextuales, la intertextual y la metatextual.

4.1. Intertextualidad. En la novela se cumple con la intertextualidad, que, según Julia Kristeva, es una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro, la cual puede tomar las modalidades de la cita, el plagio y la alusión. En este caso, Salazar inserta citas textuales de los más variados autores.

La primera alusión que se encuentra en la novela corresponde a un personaje tradicional cuya leyenda ha sido difundida en los países hispanoamericanos: la Llorona. Se trata de una mujer que pierde a sus hijos y, convertida en un alma en pena, los busca en vano, turbando con su llanto a los que la oyen. Aunque hay muchas versiones de la historia, los hechos principales son siempre los mismos.

Se han formulado varias teorías sobre la fantasmagórica desconocida, a la que el pueblo, por su perpetua aflicción, comenzó a llamar la Llorona. Se decía que era una mujer indígena, enamorada de un caballero español o criollo, con quien tuvo tres niños. Sin embargo, él no formalizó su relación: se limitaba a visitarla y evitaba casarse con ella. Tiempo después, el hombre se casó con una mujer española, ya que tal enlace le resultaba más conveniente. Al enterarse, la Llorona enloqueció de dolor y ahogó a sus tres hijos en el río. Después, al ver lo que había hecho, se suicidó. Desde entonces, su fantasma pena y se la

oye gritar "¡Ay, mis hijos!" -o bien, emitir un gemido mudo-. Suele hallársela en el río, recorriendo en el lugar donde murieron sus hijos y ella se quitó la vida.

En la versión guatemalteca, la Llorona es una mujer llamada María, condenada a repetir hasta el fin de los tiempos su grito. En efecto, mientras su esposo estaba fuera, María tuvo amores con un mozo que llegó a revisar un problema en su casa y la dejó embarazada. Angustiada, ahogó a su hijo, Juan de la Cruz, en el río –según otras versiones, a sus dos hijos–.

Según la tradición, pasea por las calles solitarias y frecuenta los lugares donde hay agua, como piletas, ríos, fuentes o tanques. Sus lastimeros gritos asustan al más valiente y paralizan al pavoroso. Muchos dicen haberla visto y escuchado. Se cuenta que cuando se la escucha cerca, en realidad está muy lejos, y viceversa. Se dice que no puede *ganarse* a una persona, es decir, quitarle la vida, si esta usa la ropa interior al revés, y que un hombre acechado por la Llorona se salvará si una mujer le toma de la mano, pues el espectro sólo ataca a personas solitarias. También se cuenta que si uno escucha el grito debe tratar de moverse y no quedarse congelado por el pavor. La persona tiene que huir antes de escuchar el tercer grito, o la Llorona se la ganará. Para evitar encontrarse con ella, o ahuyentarla, hará bien en rezar al santo de su devoción o repetir las oraciones tradicionales católicas.

Unos imaginan a la Llorona como una mujer vestida de luto riguroso; otros la ven vestida de blanco. También se dice que el pelo suele taparle la cara. Otro aspecto propio del espectro según otras leyendas guatemaltecas es que su grito viene acompañado de un viento frío que hiela la sangre.

Aunque Salazar no menciona el nombre de este personaje, Eduardo recuerda esa leyenda cuando escucha los lamentos de Stella:

“Se contaba entonces por las viejas de la casa, que en las noches calladas los hombres que entraban tarde a su casa oían gritos iguales a los que

yo estaba escuchando, que los daba una mujer desgraciada, enemiga de los hombres por las penas que le habían causado estando en vida. La imaginación del niño es hondamente impresionable, y jamás oí esa leyenda sin que se me erizaran los cabellos y dejara de soñar por las noches con incubos y súcubos.”
(44:65-66)

El primer plagio textual proviene de *Don Quijote de la Mancha*, que sigue la línea de la ficción al mencionar al personaje creado por Miguel de Cervantes:

“Cuenta Cide Hamete Benengeli, que Don Quijote enfermo ya de los cascos, se deleitaba con aquella prosa clara de los romances de caballería, y que nada era para él más de su agrado, que las cartas de desafío, en que hallaba párrafos como éste: 'la razón de la sin razón, que a mi razón se hace, de tal manera, mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura’.”
(44:47)

Las últimas tres líneas son una copia fiel de la obra cumbre de las letras españolas. El siguiente inserto que aparece es cuando Eduardo pasea por el cementerio y murmura un poema:

“Era la poesía sentida e inimitable que nuestro poeta don Juan Fermín Aycinena, acaba entonces de publicar, y que comienza así:

*Ninfas del delicioso Pensativo
¿por qué adornáis vuestra marchita frente
con ramas de ciprés
del pueblo de Ki-Kab, triste y cautivo
las glorias que empañó la hispana gente
llorando vais con él?
Alegres otros tiempos, bellas ninfas
al son del arpa, de las cuerdas de oro
sobre el terso cristal;
corriendo en pos de bulliciosas linfas
celebráis con cántico sonoro
los triunfos de Uatlán...”*

(44:63)

Salazar se refiere al descendiente del navarro Juan Fermín de Aycinena e Irigoyen, quien se trasladó a Guatemala en 1753, después de haber trabajado como arriero en un

comercio de Veracruz. Se instaló en la capital como comerciante y dos años después se casó con la acaudalada Ana María Carrillo y Gálvez, hija del alcalde del cabildo de Guatemala. A finales del siglo XVII, De Aycinena fue el hombre que acumuló la mayor fortuna y fundó la más poderosa e influyente familia de Centroamérica durante cien años. En la novela se trata de Juan Fermín de Aycinena y Aycinena, quien nació en 1838, fue literato, académico de la lengua, autor de varias obras, entre ellas *El Mejor Tesoro*, hacendista y, durante poco tiempo, consejero de estado. Murió en 1898.

La siguiente cita textual que el autor incorpora es cuando Eduardo sigue a Stella, y esta desaparece, por lo que el protagonista se queda solo en el bosque:

“Estaba yo por ese tiempo embebido en la lectura del gran poema de Dante Alighieri; y en el acto se me vino a la memoria, ilustrado con la pavorosa realidad de lo que me pasaba en aquel momento, los primeros tercetos del canto decimotercio de la Divina Comedia, que en la lengua inmortal florentina, dicen:

*Non era ancor di là Nesso arrivato,
Quando noi ci mettemmo per un bosco,
Che da nessun sentiero era segnato.
Non frondi verdi, ma di color fosco,
Non rami schietti, ma nodosi e involti.
Non pomi v'eran, ma estecchi con tosco.
Non an si aspri sterpi nè sì folti
Quelle fiere selvage, che ni odio hanno
Tra Cecina e Corneto, i luoghi colti.
Quivi le brute Arpie lor nido fanno...”*

(44:70-71)

Es decir, en español:

*“Neso a la opuesta orilla aún no tocaba,
cuando por bosque espeso nos entramos,
que ni el menor lindero dibujaba.
No agita esbeltos, sino tuertos ramos;
da por frutos espinos y veneno;
negras las hojas son que en él miramos.
No las fieras que ahuyenta el campo ameno
de Cecina a Corneto*, se aposentan
de más lóbregos antros en el seno.
Allí sus nidos las arpías sientan”.*

(6:67-68)

* Límites de la marisma toscana. Al norte, el río Cecina, y al sur, la ciudad de Corneto, cerca de Civitavecchia.

El cual es recordatorio propicio en el momento en que unas arpías arrastran a Eduardo hacia un banquete infernal.

Después de esas citas claramente insertas en la novela, Salazar se luce en al mencionar o hacer alusión a diferentes personajes y autores, clásicos y de la época, muchos de los cuales influyeron en el desarrollo de la cultura occidental, por ello se presenta a continuación una nómina de estos, con algunos breves datos biográficos y en orden de aparición en la novela, divididos en tres grupos:

Personajes, pintores y músicos:

Rubens. Peter Paul Rubens (1577-1640), fue el pintor barroco más popular de la escuela flamenca.

Van Dyck. Anton van Dyck (1599-1641), fue un pintor flamenco especialmente dedicado a la elaboración de retratos.

Chopin. Fryderyk Franciszek Chopin, en francés, Frédéric François Chopin (1810-1849) fue un compositor y virtuoso pianista polaco.

Brumel. Antoine Brumel (1460 – c.1510), compositor francés de la escuela franco-flamenca del Renacimiento.

Duquesa de Meternich. María Luisa de Habsburgo-Lorena o María Luisa de Austria (1791-1847), segunda esposa de Napoleón I, a quien Salazar describe como “embajadora austriaca, protectora de Wagner y musa de Napoleón”.

Wagner. Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) fue un compositor, director de orquesta, poeta, dramaturgo y teórico musical alemán.

Rafael. Raffaello Sanzio (1483-1520), también conocido como Rafael de Urbino o, simplemente, como Rafael, fue un pintor y arquitecto italiano del Alto Renacimiento.

Murillo. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) fue un pintor español del siglo XVII. Es una de las figuras más importantes de la pintura barroca española.

Alejandro el Conquistador. Alejandro III de Macedonia (356 a. C.-323 a. C.), rey de Macedonia desde 336 a. C. hasta su muerte.

Atila (395-453), último y más poderoso caudillo de los hunos, tribu procedente probablemente de Asia, conocido en Occidente como “El azote de Dios”.

César. Cayo Julio César (100 a. C.-44 a. C.) fue un líder militar y político de la era tardorrepública.

Alarico (370- 410), rey de los visigodos (395–410) de la dinastía baltinga, hijo del caudillo visigodo Rocesthes.

Genserico (389-477), rey de vándalos y alanos entre 428 y 477. Fue pieza clave en los conflictos ocurridos en el siglo V en el Imperio Romano de Occidente.

Aníbal. Aníbal o Hanibal, (247 a. C.-183 a. C.), general y estadista cartaginés considerado por muchos como uno de los más grandes estrategas militares de la historia.

Capitán Ross. Sir John Ross (1777-1856) fue un almirante y naturalista escocés, explorador del Ártico.

Mitrídates. Mitrídates I, rey del Ponto, llamado *fundador*, ya que fue el fundador del reino del Ponto en Anatolia, que gobernó entre el 302 y el 266 a. C. Fue hijo de Mitrídates II de Cíos.

Literatos:

Dumas. Alexandre Dumas (1802-1870), conocido en los países de habla hispana como Alejandro Dumas, fue un novelista y dramaturgo francés.

Fernando Velarde. Fernando Velarde del Campo (1823- 1881), poeta y escritor hispano-peruano del Romanticismo.

J. J. Palma. José Joaquín Palma Lasso (1844-1911), poeta cubano autor de la letra del Himno Nacional de Guatemala Guatemala Feliz.

Rubén Darío. Félix Rubén García Sarmiento, conocido como Rubén Darío (1867-1916), fue un poeta nicaragüense, máximo representante del Modernismo literario en lengua española.

Delfina Gay. Delfina Gay de Girardin (1804-1855), literata francesa que escribió bajo los seudónimos Vicomte Charles Delaunay, Charles de Launay, Vicomte de Launay, Léo Lespès y Léa Sepsel. Ejerció una influencia en la sociedad literaria contemporánea y sus tertulias eran frecuentadas por Gautier, Balzac, Musset, Hugo, Lamartine, Liszt, Dumas y George Sand.

Lamartine. Alphonse Marie Louis Prat de Lamartine (1790-1869), escritor, poeta y político francés del período romántico.

Voltaire. François Marie Arouet (1694-1778), escritor, historiador, filósofo, abogado francés y figura entre los principales representantes de la Ilustración.

Renán. Joseph Ernest Renan (1823-1892), escritor, filólogo, filósofo e historiador francés.

Hoffman. Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), escritor, jurista, pintor, cantante (tenor) y compositor alemán.

Chamisso. Adelbert von Chamisso de Boncourt (1781-1838), poeta y botánico del romanticismo alemán. Escribió *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, en la que un hombre vende su sombra al diablo, la cual fue traducida por Salazar al castellano.

De la Motte Fouqué. Friedrich Heinrich Karl de la Motte, Barón Fouqué (1777- 1843), fue un escritor romántico alemán.

Gauthier (sic). Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872), poeta, dramaturgo, novelista, periodista, crítico literario y fotógrafo francés.

Baudelaire. Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) fue un poeta maldito, crítico de arte y traductor francés.

Juan Fermín Aycinena. Juan Fermín de Aycinena y Aycinena (1838-1898), literato guatemalteco, académico de la lengua, hacendista y consejero de Estado.

Dante Alighieri (1265-1321), poeta italiano autor de *La Divina Comedia*, una de las obras fundamentales de la transición del pensamiento medieval al renacentista.

Homero (siglo VIII a. C.), nombre dado al poeta y rapsoda griego antiguo al que tradicionalmente se le atribuye la autoría de las principales poesías épicas griegas la *Ilíada* y la *Odisea*.

Ovidio. Publio Ovidio Nasón (43 a. C.-17 d. C.), poeta romano autor de *Arte de amar* y *Las metamorfosis*.

Petrarca. Francesco Petrarco, que latinizó su apellido a Petrarca (1304-1374), lírico y

humanista italiano.

Shakespeare. William Shakespeare (1564^{jul}-1616^{greg}.), dramaturgo, poeta y actor inglés considerado el escritor más importante en lengua inglesa y uno de los más célebres de la literatura universal.

Salazar tiene quizá predilección por este autor, al incluir sus obras como parte del desarrollo de la historia, pues los protagonistas van al teatro precisamente porque Stella quiere apreciarlo en acción:

*“-No me repliquéis, murmuró lánguidamente. Quiero conocer a vuestro Shakespeare en acción, y es preciso que vayamos.
-Sea pues, y corrí a tomar abono en una tribuna.
Representábase por entonces en nuestro Coliseo la gran obra del insigne dramaturgo inglés. Los carteles anunciaban para el abono, a Otelo, El Rey Lear, Romeo y Julieta, el Mercader de Venecia, Hamlet, en fin, lo más admirable de la dramática moderna”.* (44:104)

Después de una breve opinión acerca de cada una de esas piezas, Eduardo, afirma:

“En fin, aquella obra del ingenio humano merece simplemente el nombre de prodigiosa”. (44:106)

Byron. George Gordon Byron, sexto Barón de Byron (1788-1824) fue un poeta inglés, considerado uno de los escritores más versátiles e importantes del Romanticismo.

Schiller. Johann Christoph Friedrich Schiller, desde 1802 von Schiller (1759-1805), fue un poeta, dramaturgo, filósofo e historiador alemán.

Hugo. Victor-Marie Hugo (1802-1885) fue un poeta, dramaturgo y novelista, considerado por muchos el más importante de los escritores románticos en francés.

Tasso. Torquato Tasso (1544-1595), poeta italiano de la época de la Contrarreforma, autor de *Jerusalén liberada*.

Aristófanes. Aristófanes (444 a. C. - 385 a. C.) fue un famoso dramaturgo griego, principal exponente del género cómico.

Molière. Jean-Baptiste Poquelin, llamado Molière (1622-1673), fue un dramaturgo y actor francés y uno de los más grandes comediógrafos de la literatura occidental.

Beaumarchais. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), dramaturgo francés, autor *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Fígaro*.

Bretón de los Herreros. Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), dramaturgo, poeta y periodista español.

Filósofos:

Platón. Platón (ca. 428 a. C./427 a.C.-347 a. C.) fue un filósofo griego, alumno de Sócrates y maestro de Aristóteles.

Pitágoras. Pitágoras de Samos (582 a. C.-507 a. C.), filósofo y matemático griego, creador del Teorema de Pitágoras.

Parménides. Parménides de Elea (530 a. C.-515 a. C), filósofo griego. Su ciudad de origen, Elea, colonia griega del sur de Magna Grecia (Italia), le debió también su legislación.

Xenófanes. Jenófanes de Colofón (aprox. 580 a. C.-466 a. C.), poeta elegíaco y filósofo griego.

Demócrito. Demócrito (460 a. C.- 370 a. C.), discípulo de Leucipo. Demócrito es considerado fundador de la escuela atomista.

Heráclito. Heráclito de Éfeso (535 a. C.- 484 a. C), conocido también como “el Oscuro de Éfeso”, filósofo griego. Su estilo remite a las sentencias del Oráculo de Delfos.

Rousseau. Jean-Jacques Rousseau (1712 -1778), escritor, filósofo y músico definido como un ilustrado.

Diderot. Denis Diderot (1713-1784), escritor y filósofo francés, importante figura de la Ilustración, editor de la primera enciclopedia, fue un intelectual polivalente.

Grimm. Friedrich Melchior, Barón von Grimm (1723-1807), escritor alemán afincado en Francia, conocido por su amistad con Diderot y otros enciclopedistas.

Raynal. Guillaume Thomas François Raynal, llamado abbé Raynal (1713-1796), fue un escritor y pensador francés.

Diágoras. Diágoras de Melos (¿465 a. C. - 410 a. C.?), sofista y poeta griego, conocido como Diágoras el Ateo.

Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.), filósofo, lógico y científico de la Antigua Grecia cuyas ideas ejercieron influencia sobre la historia intelectual de Occidente por más de dos milenios.

Sócrates (470-399 a. C.), filósofo griego considerado como uno de los más grandes, tanto de la filosofía occidental como de la universal. Fue el maestro de Platón.

Santo Tomás. Tomás de Aquino (aprox. 1225-1274), teólogo y filósofo católico perteneciente a la Orden de Predicadores, y es el principal representante de la tradición escolástica.

San Buenaventura. San Buenaventura de Fidanza (1218-1274), místico franciscano, obispo de Albano y cardenal italiano que participó en la elección del papa Gregorio X.

Juan Duns. Juan Duns Scoto (1266-1308), teólogo escocés perteneciente a la escolástica. La sutileza de sus análisis le valió el sobrenombre de Doctor Sutil.

Raimundo Lulio (1232-1315), filósofo, poeta, místico, teólogo y misionero mallorquín del siglo XIII.

Orígenes (185-254), considerado un Padre de la Iglesia, destacado por su erudición y, junto con San Agustín y Santo Tomás uno de los tres pilares de la teología cristiana.

Lorenzo el Magnífico. Lorenzo de Médici (1449-1492), estadista italiano y gobernante de facto de la república de Florencia durante el renacimiento italiano, diplomático, banquero, poeta y filósofo renacentista.

Bessarion. Basilio Bessarion (1403-1472), clérigo y erudito bizantino, arzobispo de Nicea, Patriarca latino de Constantinopla y cardenal de la Iglesia Católica Romana.

Demetrio. Demetrio de Falero (350 a. C.- 282 a. C.), político y filósofo ateniense, perteneciente a la escuela peripatética y bibliotecario de la Gran biblioteca de Alejandría.

Chalcondyles. Laonicus Chalcondyles (1423-1490), griego ateniense, cronista del Renacimiento.

Ángel Policiano (1454-1494), catedrático de literatura griega y latina en Florencia y persona relacionada con los Medici, de quienes obtuvo su favor.

Lorenzo de Valla (1406/1407-1457), humanista, orador, educador y filósofo italiano.

Pico de la Mirandola. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), humanista y pensador italiano.

Bacón de Veruliamo. Francis Bacon (1561-1626), conocido también por barón de Verulam, vizconde de San Albano, canciller de Inglaterra, filósofo y miembro de la misteriosa orden de la Rosacruz.

Berkeley. George Berkeley (1685-1753), filósofo irlandés muy influyente cuyo principal logro fue el desarrollo de la filosofía conocida como idealismo subjetivo (“ser es ser percibido”).

Hume. David Hume (1711-1776), filósofo, economista e historiador escocés y constituye una de las figuras más importantes de la filosofía occidental y de la Ilustración Escocesa.

Condillac. Étienne Bonnot, abate de Condillac (1714-1780), filósofo y economista francés de la segunda Ilustración, la de los llamados por Napoleón ideólogos.

Emanuel Kant. Immanuel Kant (1724-1804), filósofo y geógrafo alemán. Es considerado como uno de los pensadores más influyentes de la Europa moderna.

Krauss (sic). Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), autor y filósofo alemán. Es principalmente conocido por ser el creador del panenteísmo.

Sanz del Río. Julián Sanz del Río (1814-1869), filósofo, jurista y pedagogo español.

Tras la mención de estos personajes reales, la rica, y a veces cómica, alusión a las ideas más importantes de la filosofía, mientras Stella y Eduardo recorren los pasillos de la biblioteca, constituye otra de las relaciones intertextuales.

“-Ese grupo que veis allí es el de la Escuela Eleática con Xenófanes a la cabeza como maestro y Parménides y Zenón como sus discípulos más distinguidos. El maestro fue el primero de los panteístas griegos. Creía que Dios tenía la forma de una esfera y negaba la creación y hasta la reproducción.” (44:116)

La última alusión a un texto literario aparece en la página 123, cuando se refiere al cuento *Micromegas*, de Voltaire, el cual fue publicado en 1752. Ha sido considerado retrospectivamente como una de las primeras obras de ciencia-ficción. El cuento describe la visita a la Tierra de un ser originario de un planeta de la estrella Sirio, llamado Micromegas, y de su compañero del planeta Saturno. De manera curiosa Voltaire mencionó en esta obra a las dos lunas de Marte –Fobos y Deimos–, que no fueron descubiertas oficialmente hasta 1877 por el astrónomo Asaph Hall, quien pudo verlas desde el Observatorio Naval de Estados Unidos, cerca de Washington. Debido a esta coincidencia, uno de los mayores cráteres en Deimos –de unos tres kilómetros– fue bautizado “Voltaire”. El cuento subraya la noción filosófica de relatividad y critica la religión.

“Sin duda era de la familia de aquel viejo Micromegas de que nos habla Voltaire; y aunque no tenga el mérito de la invención en lo que hizo esa vez, a mí me la pegó de lo lindo y me dejó corrido. Después he leído en las obras de Arouet, la aventura del habitante del Sirio y confieso que esto me ha abochornado más, porque aquella mujer ante quien yo pretendía aparecer interesante, se debe haber burlado de mi ignorancia y puerilidad”. (44:123-124)

Cabe mencionar que en varias oportunidades Salazar destaca la posibilidad de que Stella provenga de otro planeta, sin descartar su naturaleza mística. El narrador anónimo nos advierte de esta probabilidad:

“Más como ha pasado tanto tiempo, desde que perdí de vista al pobre enamorado, sin tener noticias de él y todo me induce a creer que ha muerto o ha sido transportado a otro planeta, por fin me decido, saliendo

garante por la prueba del escrito y por la existencia del héroe de este relato". (44:55)

Más adelante, Eduardo expresa sus percepciones acerca de ello:

"Aquello no era una mujer, estaba seguro. Tampoco era ángel ni demonio. ¿Sería una estrella que hubiese tomado formas femeninas?". (44:91)

Casi al final de la novela, Eduardo descubre que Stella utiliza un disfraz para mezclarse entre los humanos. Esta escena puede recordar la película de ciencia-ficción *Cocoon* (1985), del director Ron Howard, basada en una novela de David Saperstein:

"Estaba enteramente desnuda; es decir, que vi una estatua de luz refulgente que, al ser sorprendida, brilló aún más, y que se ocupaba en dar colores a la piel exterior que había escogido para poder aparecer con forma humana en la tierra". (44:141)

Con ello se puede relacionar la mención de un amante de Stella:

"-Sea poesía negativa, replicó, ¿qué culpa tengo yo que Ud. sea tan poco inteligente para no inspirarse en mi beldad marmórea, y en vez de llantos y plegarias, ponerse a cantar himnos que despierten al ser dormido que llevo dentro de mí. Y me refirió que Ariel su amante, tenía el poder de encender su alma en ardores, al solo contacto de una mirada". (44:98)

El autor puede referirse a Ariel, uno de los grandes satélites del planeta Urano, descubierto en 1851, que es el cuarto mayor por tamaño, con más de mil kilómetros de diámetro, lo que daría otra pista sobre la procedencia extraterrestre de Stella.

4.2. Metatextualidad

a) Aspectos fantásticos y románticos en *Stella*

De acuerdo con la teoría que se presenta al inicio de este trabajo, lo que convierte a un relato en fantástico es la vacilación que se experimenta cuando en un entorno considerado “conocido y real” aparece un fenómeno sobrenatural, que transgrede las reglas naturales de la cotidianidad, por lo tanto *Stella*, de Ramón Salazar, cumple el primer requisito.

Todo el contexto y la vida de Eduardo Degollado es posible. ¿Por qué? Puesto que el autor coloca al lector frente a acontecimientos y personajes que en realidad existieron en esos años, tanto en Guatemala, como costumbres, lugares específicos de la ciudad y el país, la conquista de los pueblos indígenas por “extranjeros”, el terremoto de 1773; como hechos y figuras notables del mundo, como escritores, músicos y pintores, y, sobre todo, el conocimiento literario y filosófico del Occidente, influyente hasta la fecha. Todo eso es “real” para el contexto sociocultural de quien lee la historia.

También es del todo creíble para el lector que Eduardo gozara de los lujos que se detallan en la novela; un joven con una fortuna, heredada quizá, que le permitía estudiar, conocer el mundo, tener una casa con los sirvientes suficientes y el cuarto, “a la usanza alemana”, para los huéspedes. Hasta aquí todo parece ser muy cotidiano para las altas esferas de la sociedad guatemalteca, pero entonces lo que interesa es ese algo que rompe lo cotidiano: la llegada de Stella.

Stella es en sí misma el fenómeno sobrenatural del relato; ella es y hace posible la transgresión del tiempo y el espacio; por ella hasta es posible intercalar el Oriente con Occidente. Algunos podrían argumentar que todos los acontecimientos son invención de Eduardo, por lo tanto, no tienen nada de sobrenatural, pero la novela trata de presentar la historia lo más congruente posible, desde la descripción del Club de los Desequilibrados, el manuscrito que se divulga mucho tiempo después de la desaparición “real” de Eduardo,

hasta los mitos y leyendas que se murmuraban en la sociedad en torno a este rico y desgraciado joven, que sin duda podrían confirmar amigos y sirvientes.

En la trasgresión de la “realidad”, el autor se hace notar con sus conocimientos e influencias literarias, por lo que destacan episodios delirantes y dantescos:

“Vuelvo la mirada de un lado a otro y veo a una forma escuálida, con ojos arrojando llamas, levantarse ante mis ojos, dando gritos de cólera. A aquella voz pavorosa se unen cien más, con aullidos más estridentes. El bosque se ilumina con los fuegos intermitentes de los ojos de aquellos seres, que evidentemente son arpías, desenroscarse de los troncos y surgir de las fosas legiones de górgonas, que me amenazaban de muerte con sus arpones. Al compás de este ruido entónase un concierto infernal de canes, que ven al diablo; los vampiros me azotan la frente con sus alas sedosas, y los búhos y las lechuzas entonan un canto de agonía desde los árboles vecinos”. (44:71)

“Se sentaron todas alrededor de aquel banquete siniestro, obligándome a que las acompañara en su infernal orgía. Escanciaron sangre pura en cacharros desvencijados; y comenzó la comilona. Inútil es decir que allí no había ni manteles, ni agua, ni vino, ni sal, ni cubiertos. Carne y sangre, he ahí todo, y demonios para devorar. Se abalanzaron a la vez sobre los cadáveres, y tirando unas por un lado y otras por otra descuartizaron a las víctimas, que comenzaron a devorar. No pude sufrir aquella escena por más tiempo, me inundó un sudor frío la frente y caí desmayado”. (44:75)

El autor intenta incluir otro aspecto trascendental: el miedo, que como ya se ha explicado se refiere a la inquietud de la posibilidad efectiva de lo sobrenatural. En ese sentido, en lo que ahonda la obra es en el tratar de dilucidar si es posible la existencia de Stella, y si existe, entonces quién es, o mejor dicho, qué es. Salazar juega con esa tesis, ya que al principio quiere sugerir que este tan fantasmagórico personaje es aquel que hasta nuestros días aún persiste en la tradición de los pueblos hispanohablantes, tan dados a la superstición. Eduardo cree que estará por fin frente a la Llorona, leyenda que recuerda desde niño, pero se equivocará para encontrar algo realmente perturbador.

Otra conclusión que rápidamente es desechada por Eduardo es que Stella se mueve entre el mundo judeo-cristiano de los ángeles y demonios, argumento rechazado por su claro desapego a la religión católica, no solo del protagonista sino del autor, y porque Stella se lo insinúa:

“-¿A qué hablarme a mí de amor, a mí que vengo de los cielos, en donde únicamente se ama? Yo soy la prometida de los ángeles rebeldes, y Ud., vil gusano, espíritu demoníaco encarnado en ese cuerpo monstruoso; con ojos rojos, boca como abismo para dar salida a la mentira y al mal; con dos patas, una caverna en medio llena de serpientes del intestino; arriba dos fraguas en que arde el carbono y en la cima un abismo que llama Ud. el cerebro, repleto de tinieblas, que han bautizado los hombres con el pomposo título de ideas...!!!” (44:87)

Pero más adelante, Eduardo cuestiona todo lo que ha visto y oído, y encuentra otra posibilidad, para lo que se debe tomar en cuenta que en toda la novela no aparecen alusiones directas de los arquetipos cristianos:

“Me quedé solo y meditabundo. ¿Qué hacer? ¿Huir de mi propia casa? ¿Pero a dónde? Estaba seguro que aquel ser incorpóreo me perseguiría, aunque me fuese a esconder en el antro más recóndito. (...) Me había dicho ella misma que yo la perturbé en su plática con sus hermanas del cielo, cuando horas antes ocurrió al llamado de sus lamentos. Sea una estrella; ¡pero qué trabajo de gigante necesitarás para conquistarla!” (44:90-91)

Por tal razón, la inquietud de la que habla el autor es de la probabilidad de que existan seres ajenos a esta tierra, sin que sean necesariamente clasificados dentro de los seres espirituales tradicionalmente conocidos. De allí el nombre de la misteriosa huésped de Eduardo, Stella: estela, rastro, estrella fugaz, etc., lo cual también quedan justificados por los avances tecnológicos que han surgido después del período de la Ilustración, pero que

siempre están en constante lucha con las dualidades que aún no ha podido afrontar vida/muerte, sueño/vigilia y animado/inanimado.

Entre los aspectos que hacen de la novela un relato fantástico se encuentra el hecho de que el narrador, como anteriormente se ha explicado, es en primera persona, factor necesario para comprender que Salazar sigue la tradición gótica y quiere impregnar de verosimilitud el relato, tal como lo hicieron Bécquer, Bram Stoker, Mary Shelley o Stevenson, que incluyeron algún tipo de documento en los que se narraba, de primera mano, los acontecimientos de sus historias.

Se podría agregar que este relato fantástico trata de revelar algo del contexto sociocultural del momento, y aunque se tendrían algunos temas por discutir –como la condición de la mujer en la época liberal, la influencia directa que se tenía de la literatura europea o el ateísmo–, se debe recordar que ese no es el propósito de este estudio.

Además se pueden mencionar como datos relevantes, que al tomar en cuenta que *Stella* se encuentra entre el movimiento Romántico, por la época, se apega a los rasgos de este. Por ejemplo, el individualismo ya queda patentado en la importancia que le da el protagonista al arte, la literatura y la filosofía como la expresión del yo. También la irracionalidad es latente cuando Eduardo saca la conclusión de que su invitada es prácticamente inalcanzable, pero no por ello deja de perseguir su ilusión de conquistarla. Stella, además, es el ideal de mujer para el autor-protagonista, obviamente un estereotipo de ser humano muy difícil de encontrar.

Otro rasgo romántico es el nacionalismo. La historia pudo desarrollarse en cualquier ámbito sociocultural, pero el autor elige Guatemala; su concepción del mundo parte de esta nación, a la que quiere ensalzar, no solo al incluirla como escenario, sino equiparándola, a nivel universal, con cualquier lugar del Occidente culto. El espíritu rebelde y juvenil del

período romántico queda representado en el Club de los Desequilibrados, jóvenes bohemios dominados por la pasión artística.

Y por último tenemos el rasgo exótico. En *Stella*, como en otras novelas románticas, se incluyen características ajenas a la cultura occidental:

“Me encontré repentinamente en una sala de mármol blanco, llena de columnatas alabastrinas; en el centro había una fuente con surtidores de líquidos, lechosos unos como el benjuí, amarillentos otros como el Kananga, irisados los más y dejando todos exhalar perfumes lascivos.

¿Estaba horadado aquel salón encantado? No lo sé, pero lo cierto es que de sus paredes refulgentes salían soplos armónicos que, convergiendo hacia el centro, formaban una música deleitosa y mágica. (...) Se abrió una puerta y después las demás y por cada una fueron entrando como teorías de vírgenes locas, con instrumentos extraños; una de ellas me tocó en la frente con una varita y me fue revelado en el acto el secreto de las lenguas extranjeras.

¡Supremas voluptuosidades de un mundo desconocido y no soñado!” (44:132-133)

b) El personaje femenino en la novela fantástica

“... para poder querer y respetar a una persona es preciso concebir un esbozo de ella, incluso en uno mismo, y tener cuidado de que el esbozado corresponda cada vez más a la concepción. Por ello, imagen de la mujer significa imagen masculina que la mujer toma, acepta en su voluntad e imita, hasta el punto de poderse presentar de hecho esa imagen a sí misma como imagen femenina”.

-Hans Mayer (32:147)

Se debe tener en cuenta que los primeros personajes mitológicos femeninos siempre fueron considerados inferiores al hombre, y si intentaban superarlo, en fuerza, inteligencia o libertad, entonces se les condenaba, por sus supuestas relaciones con el demonio o la inmoralidad. Desde Lilith, quien es la primera esposa de Adán, según la tradición hebrea, que no se dejó

someter a este; Eva, creada de la costilla de Adán y por quien entró el pecado al mundo; Dalila, quien representa la tentación y la traición y quien entregó a Sansón a sus enemigos; María de Magdala o María Magdalena, confundida con la mujer adúltera que se arrepiente y sigue a Cristo; hasta los personajes femeninos en la literatura universal como Madame Bovary, de Flaubert; Margarita, de Goethe; Margarita Gautier, de Dumas; o Ana Karerina, de Tolstoi, que si no son maléficos, algunos sí pasivos, sufrientes y trágicos, por imposiciones de la sociedad.

Es por ello que la literatura fantástica toma en algunas ocasiones la inclusión de personajes femeninos fuertes que rompen con la tradicional visión del mundo y van más allá, con la única manera que les da el derecho de ser independientes, lo que a fuerza debe traducirse en algo perverso, según la concepción del hombre.

Lucía Solaz, quien actualmente concluye su tesis doctoral sobre “Tim Burton y la construcción del espacio fantástico”, recuerda en su ensayo “Literatura gótica”:

“La sucesión de narrativas góticas que proliferaron entre 1765 y 1820, con un nuevo brote a través de la era victoriana —especialmente en la década de 1890— estableció una iconografía que todavía nos es familiar a través del cine: húmedas criptas, paisajes escarpados y castillos prohibidos habitados por heroínas perseguidas, villanos satánicos, hombres locos, mujeres fatales, vampiros, doppelgängers y hombres lobo”. (64:1)

La caracterización gótica, especialmente la polarización del bien y el mal en una doncella y un villano, tiene su origen en la novela de Samuel Richardson *Clarissa; The History of a Young Lady*. Los personajes góticos heredaron su naturaleza emocional de Clarissa Harlowe, la virgen atormentada, y de Robert Lovelace, el malvado violador. Lovelace se convirtió en el prototipo del satánico superhombre de la novela gótica, una criatura misteriosa que persigue sin piedad a la doncella mientras huye de sus propios impulsos

oscuros. Esta figura nunca es completamente malvada, sino que es un “atormentado atormentador” hacia el cual la heroína se siente misteriosamente atraída.

La narrativa gótica psicológica de calidad intelectual sería mantuvo la buena salud del gótico durante la década de 1820. *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Melmoth el errabundo*, de Maturin; y *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, de James Hogg, demostraron el trágico potencial del gótico y dieron una pista sobre la clase de sofisticación psicológica y metafísica que marcaría las obras de Hawthorne y Le Fanu. La riqueza simbólica y filosófica de estas novelas góticas indica el papel principal que desempeñaría el goticismo durante el siglo XIX, activando los oscuros sueños de muchos grandes escritores que se volvieron hacia el gótico para realzar el carácter trágico de su arte.

Según Solaz, entre los distintos tipos del género, apareció el gótico polémico: varios escritores con conciencia social transformaron la novela gótica popular en un instrumento de protesta social, empleando los decorados y situaciones góticas para llamar la atención sobre horrores sociales o políticos tales como las leyes injustas o la lamentable situación de la mujer. El gótico polémico intentaba edificar, además de horrorizar a los lectores combinando el terror gótico con una ideología radical, para despertar la conciencia social y cambiar las opiniones de los lectores sobre ciertos asuntos. La confinación en un castillo encantado se convierte en detención dentro de una sociedad que niega la libertad y la identidad individuales. Este es el caso de la novelas de Dickens y de las hermanas Brontë.

“Las tensiones en las novelas góticas son claras reacciones a un orden conocido, expresan sentimientos constreñidos y oprimidos por las leyes y prácticas sociales y abordan imperativos psicológicos, emocionales y físicos. La liberación de estos miedos dio lugar a una rica tradición de escritoras dentro del género gótico. Mark Jankovich, citando a Ann Radcliffe, Mary Shelley, las hermanas Brontë, Charlotte Perkins Gilman, Joyce Carol Oates, Angela Carter y Lisa Tuttle, afirma que más que alentar la pasividad, la obediencia y la ignorancia femenina, muchas novelas góticas justificaban la actividad, la desobediencia y la

persecución del conocimiento en sus personajes femeninos. Las escritoras góticas se centraron en la figura de la doncella perseguida y confinada, especialmente en el encarcelamiento marital y en la persecución por un autoritario familiar masculino. Las escritoras se sintieron atraídas por el gótico no sólo porque deseaban satisfacer una fascinación sentimental hacia la muerte y la decadencia, sino también porque el gótico ofrecía una vía de dramatización de los peligros de la condición de la mujer en un mundo de hombres. Un miedo fundamental que asedió a las mujeres, el miedo a la incompetencia social y sexual, se muestra interiorizado en el gótico en general. Esta ambivalencia interiorizada hacia la mujer llevó a sentimientos de autorepugnancia y miedo hacia una misma más que a miedos hacia algo exterior. Para escritoras como Margaret Oliphant, Amelia B. Edwards, Vernon Lee, Charlotte Perkins Gilman y Luisa May Alcott, el gótico se convirtió en un texto político autorizado". (64:1)

Por otra parte se encuentran los personajes femeninos perversos, con poderes sobrenaturales capaces de doblegar la masculinidad de cualquier héroe. Entre estas, se pueden mencionar Aura, de Carlos Fuentes; las gitanas de la Sierra Morena, de Jan Potocki; Alraune, de Hannz Heinz Ewers; la hiena de humor negro, de Leonora Carrington; y sin ir tan lejos Circe o las sirenas mitológicas con un enorme poder seductor.

A manera de ejemplo para ahondar en las características de este tipo de personaje femenino en la novela fantástica pueden recorrerse las páginas de *La Mandrágora*, de Hanns Heinz Ewers, con la cual, más adelante, se comparará Stella. En *La Mandrágora* se relata la vida de Alraune, una hermosa niña con cualidades peculiares y cautivadoras, muchas veces aterradoras, y que puede conseguir lo imposible, solo si así lo quiere, puesto que nace con talentos sobrenaturales al ser el fruto de haber inseminado artificialmente a una prostituta con el semen de un ahorcado.

Según cuenta la leyenda, se creía que la mandrágora era una planta que tenía características humanas porque sus raíces parecían dos piernas. Hay historias que cuentan que gritaba lamentándose cuando la arrancaban de la tierra, con lo que podía enloquecer a

las personas; y por eso amarraban a un perro a la planta para arrancarla. Según creencias populares crecía bajo los patíbulos donde caía el semen a veces eyaculado por los ahorcados –durante las últimas convulsiones antes de la muerte o por erección y eyaculación post mórtem–. Era usada tanto en magia negra como en magia blanca, ya que es venenosa y curativa al mismo tiempo, según el uso; y cuando juzgaron a Juana de Arco la acusaron de haber usado esa planta, porque afirmaba que escuchaba voces. Se dice que favorece la libido. Los antiguos alemanes la llamaban Alraune, nombre original de la novela de Heinz Ewers y como se llama su protagonista.

Como primer punto se podría establecer que el origen de este tipo de personajes femeninos es predeterminadamente sobrenatural, lo cual en otros relatos puede saberse desde el principio, descubrirse durante la trama o quedarse velado por el misterio que lo envuelve.

En *Stella*, el lector puede solo intuir las posibilidades del origen de su protagonista. ¿Viene del cielo o del infierno? ¿Si es una estrella, es decir que es extraterrestre? ¿Es exótica, extranjera, pero familiar? ¿Si se mezclan tantos antecedentes históricos y literarios en la novela, es posible que su procedencia esté en el imaginario colectivo, como una diosa universal, como Baba Yagá, la Dama Blanca de la Muerte y del Renacimiento, a quien se le califica de virgen, madre y bruja? Quizá son preguntas para atender en otro momento, pero Salazar nos deja la incertidumbre entre líneas, que se puede comparar con el origen fantástico de Alraune. Ambas con poderes sobrenaturales y de belleza extraordinaria.

Otro aspecto destacable es la seducción de los personajes. Tanto Stella como Alraune son de hermosura deslumbrante, con un ingrediente especial: la aversión-atracción que provocan a los otros. Se podría decir que estos personajes se incluyen en el arquetipo de mujer fatal, normalmente una villana que usa la sexualidad para atrapar al desventurado héroe. Es una traducción de la expresión francesa *femme fatale*. Se la suele representar como sexualmente insaciable. Aunque suele ser malvada, también hay mujeres fatales que

en algunas historias hacen de antiheroínas e incluso de heroínas. En la actualidad el arquetipo suele ser visto como un personaje que constantemente cruza la línea entre la bondad y la maldad, actuando sin escrúpulos sea cual sea su lealtad. Aunque Stella no es un personaje con una sexualidad agresiva en sí misma, este tema si está presente en la obra, ya que, de manera indirecta, la última tentación que le prepara a Eduardo es de un implícito contenido sexual:

“Pasaron unas bayaderas vaporosas que encendieron los pebeteros de oro y malaquita se balanceaban en el aire, pendientes del techo, y se derramó por el ambiente un perfume que me producía hormigueos y sensaciones inefables; y cuando aquellas huríes terminaron, dejáronse caer por el suelo, adoptando formas clásicas y provocadoras.

Entraron entonces unas vírgenes tocadoras de flautas, seguidas de multitud de doncellas griegas del archipiélago, las que acompañadas de las flautistas se pusieron a recitar los amores de Isis y describir sus trasportes de amor que enervan a los hombres más robustos.

Oí de boca de unas mujeres fenicias las leyendas de Aschtoreth y Adonis, que enloquecían a las bacantes de Lesbos. La música, más que las palabras, prometían no sé qué cosas que sólo los hombres del Oriente han soñado y que Mahoma promete realizar en los Campos Elíseos a sus adeptos”. (44:133-134)

Entre las características de estas mujeres fatales figura su determinación para manifestar sus poderes, que rompen la armonía del entorno “real” de sus víctimas, la cual deviene de su capacidad intelectual, muy superior con relación a la imagen de la mujer de la época -sumisa y débil- y dispuesta a juzgar, ordenar y dudar de lo que sea, es decir, invirtiendo la realidad y hacer posible, en la ficción, que la mujer tome las riendas su destino con independencia.

Para terminar este apartado se quiere destacar cierta intención del autor de Stella –quizá inconsciente–, de plasmar a la mujer en condiciones iguales a las de cualquier hombre, no solo por describir y centrarse en la fuerza, inteligencia, belleza y superioridad interior de la protagonista, sino por aludir a ciertas figuras femeninas importantes:

“Frecuentaba asimismo la tertulia de aquella reina del talento de su época, que se llamó Delfina Gay, que poseía, según Lamartine, la doble celebridad del genio y de la belleza, que fijaba, desde que aparecía en los teatros, en las fiestas y las academias, todas las miradas y era saludada por todos con murmullos de admiración; y tampoco allí pasó desapercibido nuestro compatriota”. (44:52)

Además de filosofar acerca de la imagen errónea de una mujer, para darle lugar al ser real:

“¡Mujer admirable, decía yo a cada rato, ángel, deidad: así se ama, ¿no es verdad Stella?

Pobre niño, respondiome: deje eso que es monstruoso. Estáis tan encegados los hombres en este pícaro mundo, que ni aun maliciáis lo que es el amor.

Al sólo hablar de él lo profanáis; si os viéseis con los ojos del espíritu, cuando entre vosotros conversáis o razonáis sobre la sublime pasión, aun cuando lo hagáis con las palabras más dulces, os espantaríais de vosotros mismos. En vez de frases os salen serpientes inmundas de la boca”. (44:99)

“Necesito borrar de mi fantasía, las imágenes engañosas de las Vírgenes, de las Venus, de las Sirenas, Afroditas y Ledas, estatuas de carne o de mármol provocadoras, que habitan en las ciudades y los bosques, para caer de hinojos ante la Dama Blanca”. (44:49)

C) Rasgos comunes en *Stella* y otros relatos fantásticos

“El implacable escéptico Wang Ch'ung negó la estirpe del fénix. Declaró que así como la serpiente se convierte en pez y la laucha en tortuga, el ciervo, en épocas de paz y de tranquilidad, se convierte en unicornio y el ganso en fénix. Atribuyó estas mutaciones al 'líquido propicio' que, 2356 años antes de la era cristiana, hizo que en el patio del emperador Yao creciera césped de color escarlata”

.-La explicación, de Edwin Broster (12:49)

Bébeme: comparación con *Alicia en el país de las Maravillas*, de Carroll

*“-Hipopótamos, murmuró encolerizada, y sacando del pecho una fiola que contenía un licor espeso, bebed, me dijo, para que sepáis lo que son vuestros hermanos.
Y bebí en efecto, con toda confianza, volviendo en seguida la vista hacia la platea”.* (44:107)

En esta cita, Salazar hace recordar aquella etiquetita de “Bébeme”, con la que Carroll otorga a la curiosa Alicia la capacidad de cambiar de tamaño; en Stella sucede a la inversa - quizá como en el espejo-, Eduardo no se encoge o se agranda, sino su alrededor toma proporciones gigantescas. Alicia no es tan confiada como Eduardo; claro que la niñita se encontraba completamente sola y “era demasiado lista” para dejarse engañar:

*“No había razón para quedarse junto a aquella puerta, así es que la niña se dirigió de nuevo hacia la mesa, esperando encontrar otra llave o quizás algún libro de fórmulas mágicas que le enseñara a comprimirse como un catalejo. Pero en esta ocasión halló una pequeña botella (‘juraría que antes no estaba aquí’, pensó Alicia) con un rótulo colgado alrededor del cuello, que rezaba BÉBEME en grandes letras de molde. Estaba muy bien eso ‘BÉBEME’, pero Alicia era demasiado lista para dejarse embaucar tan fácilmente.
‘Antes -se dijo- es preciso ver si hay alguna contradicción, algún otro letrero que diga ‘veneno’”.* (14:118)

Lo que a continuación le sucede a Eduardo se describe como una revelación mística, al igual que ocurre con Antoine Roquentin, protagonista de *La náusea*, de Sartre. Cuando se vuelve consciente de su yo, se le agudizan los sentidos:

“Mi mano se vuelve, se extiende boca abajo, me ofrece ahora el dorso. Un dorso plateado, un poco brillante, como un pez si no fuera por los pelos rojos en el nacimiento de las falanges. Siento mi mano (...) Los pensamientos nacen a mis espaldas, como un vértigo, los siento nacer detrás de mi cabeza... si cedo se situarán aquí delante, entre mis ojos, y sigo cediendo, y el pensamiento crece, crece, y ahora, inmenso, me llena por entero y renueva mi existencia”. (45:116-117)

El personaje de Stella se convierte en observador del absurdo que rodea a la humanidad bajo una lente macroscópica:

“Los hombres que por lo general tienen pequeña talla, se habían transformado en gigantes. Sobre la cabeza llevaban bosques de pelos hirsutos, en los que se veían circular los jugos mortecinos. Alcanzaba a ver la raíz de aquellos pelos que parecían un árbol corpulento cada uno, y allí se veían los malos bichos que viven en algunas cabezas de gente desaseada, tamaños como toros, y la caspa, como rocas de nieve ensuciadas por los cosméticos, traspasé el cráneo y me espantaron las negras ideas de casi todos; lo obtuso de muchos, y la ignorancia de los demás”. (44:109)

La descripción sigue, pero lo que se quiere remarcar es la intención de la propia Stella de despertar a Eduardo de su ensimismamiento, y al igual que el *BÉBEME* de Alicia, lo introduce a un submundo, desde el cual es posible el análisis y la duda de la realidad.

Lo exótico: comparación con *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki

Manuscrito encontrado en Zaragoza, obra magistral y anticipadora de la literatura fantástica y romántica rescató las tradiciones de la cábala y la astrología que quisieron ser borradas de la cultura por los dictados de la ciencia positivista. Esta novela, ya de por sí una obra rica en relaciones transtextuales, incluye no solo historias dentro de las historias, como en el Quijote y *Las mil y una noches*, sino personajes extraordinarios que interactúan entre sí, como gitanos, princesas moras, ladrones, endemoniados, miembros de la Inquisición, cabalistas e incluso Ahasvero, el Judío Errante, quienes cuentan sus envolventes historias en torno a míticos lugares como la Venta Quemada, la Posada de los Alcornos, o las orillas del Guadalquivir en Sierra Morena.

Como ya se ha mencionado, a la luz de los estudios críticos, *Stella*, de Ramón Salazar, también contiene muchas relaciones metatextuales, que si bien no son explícitas, motivarán al lector curioso a indagar en historias y lugares lejanos solo para el que no quiera

conocerlos. Salazar se presenta en esta novela como un arrogante erudito, además se debe tomar en cuenta que si *Stella* fue un experimento para internarse en la literatura fantástica, el autor siguió a los clásicos en este tipo de narrativa, a su época y a su estilo. También se debe recordar que el escritor que se atreve a recorrer el variado e indescifrable mundo fantástico debe recurrir a fuentes por demás profundas, puesto que este tipo de relato se apoya en el enriquecedor acervo tradicional, para recrearlo en relación con las circunstancias de su época.

Tanto el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* como *Stella* recurren a fuentes orientales, exóticas, misteriosas y apetecibles, porque rompen lo cotidiano occidental:

“Llegaban tomadas de la mano, vestidas con un gusto extraño. Por lo menos así me pareció entonces, aunque era la forma de vestir de las mujeres en muchos pueblos de la costa de Berbería, como pude comprobar después en mis viajes (...) Los corpiños, ricamente bordados con perlas y adornados con broches de diamantes, cubrían escasamente sus senos; no tenían mangas, y las de las camisas -que eran de gasa- se recogían y anudaban por detrás del cuello. Las damas llevaban sus brazos desnudos, sólo adornados con brazaletes en las muñecas y encima de los codos”. (38:22)

“Un coro de vírgenes extrañas se acercó a mí y haciéndome levantar quedamente y vistiéndome con un traje oriental, me condujo de la mano a una segunda estancia, en donde encontré a Stella, radiosa, sobrepasando en hermosura a todas aquellas beldades”. (44:133)

La magia, lo enigmático, también se esconde en los conocimientos de otras tierras y culturas, lo cual es codiciado por aquel que, ya harto de haber leído y estudiado, busca, a la manera de Fausto, saciar su sed, hasta encontrarse frente a frente con lo desconocido:

“El espacio entero estaba lleno con sus ecos. Las estrellas desde lo alto parecían pestañear de miedo. La luna con ser tan bella, tenía aspecto cadavérico. Yo me aproximaba más y más, anhelante y tembloroso (...) Al verme calló y se pudo en pie e irguióse lentamente como un fantasma

que surgiese de la tumba. Tuve que apoyarme en mi garrote para no caer de nuevo (...) Ella dio un paso más para acercarse, y entonces pude ver la figura de una mujer enlutada de pies a cabeza, con el rostro únicamente descubierto y en el cual lucían aquellos ojos que me fascinaban y me hacían un mal horrible. (44:66-67)

“Entonces, formando un círculo, extendí mi cinta salpicada de estrellas, abrí mi libro y pronuncié en voz alta las fórmulas terribles que hasta ese momento sólo había podido leer con la mirada. Comprenderá, Alfonso, que no puedo revelarle lo que allí pasó; además, no podría entenderlo. Diré sólo que en ese mismo instante adquirí amplio poder sobre los espíritus y aprendí las formas de darme a conocer a los Gemelos celestiales”. (38:222)

Lo fugaz: comparación con *El rayo de luna*, de Bécquer

El protagonista de *Stella*, Eduardo, se parece en muchos aspectos a Manrique, hijo de nobles, solitario, ensimismado poeta y torturado personaje del cuento *El rayo de luna* (1862), de Gustavo Adolfo Bécquer:

“En efecto: Manrique amaba la soledad, y la amaba de tal modo, que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no lo siguiese a todas partes. Amaba la soledad, porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, porque Manrique era poeta; tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos, y nunca los había encerrado al escribirlos”. (9:145)

“Me parecía efectivamente que al salir los versos de mis labios y evocar aquellos dulces y tristes recuerdos, las palabras tomaban forma humana y que las ninfas en torno de mí encordaban sus instrumentos, cantando no tristes, sino sonrientes y felices, los bellos amores suyos, con los que monteros del bosque americano, antes que fuera profanado por la planta del conquistador”. (44:64)

Ambos relatos comparten semejanzas en lo que se refiere al amor, el ensueño, una fantasía irreconciliable con la realidad, temas que confluyen en la mujer intangible. Eduardo y Manrique se enamoran de un ser inalcanzable. ¿Cómo capturar una estrella, un rayo de luna? ¿Es quizá una metáfora para cuestionarse cómo encerrar la poesía más pura, sin que se escapen detalles sentimientos indescriptibles?

Una de las principales concordancias en estos dos relatos es la fugacidad del encuentro con el ser amado. Tanto Manrique como Eduardo lo encuentran, y al poseerlo, en sus maneras respectivas, lo pierden.

“Había visto flotar un instante y desaparecer el extremo del traje blanco, del traje blanco de la mujer de sus sueños, de la mujer que ya amaba como un loco.

Corre, corre en su busca; llega al sitio en que la ha visto desaparecer; pero al llegar se detiene, fija los espantados ojo en el suelo, permanece un rato inmóvil; un ligero temblor nervioso agita sus miembros, un temblor que va creciendo, que va creciendo, y ofrece los síntomas de una verdadera convulsión, y prorrumpe, al fin, en una carcajada sonora, estridente, horrible.

Aquella cosa blanca, ligera, flotante, había vuelto a brillar ante sus ojos; pero había brillado a sus pies un instante, no más que un instante.

Era un rayo de luna, un rayo de luna que penetraba a intervalos por entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía las ramas”.
(9:153)

Eduardo al menos tiene la dicha de hablar, debatir, acompañar a su amada, y experimentar la fusión en cuerpo y alma con ella. Pero el sentir desgarrador de perderla es igual o peor al de Manrique. En el mundo no fantástico, estos dos individuos no solo pierden a su ser amado, también, la cordura, las ganas de vivir, puesto que se les ha vedado un placer sublime. El pilar fundamental que dejan estas pérdidas es el de entender el mundo, es decir, despertar, porque muchas cosas se comprenden, se vuelven claras, al haber perdido eso que más se ama.

“El joven lo sabía todo y alzaba los hombros, con una especie de desdén adolorido y de indiferencia británica (...) Tuve la fortuna de ser recibido en su intimidad y pude sondear aquella alma tan profunda como

transparente, que sufrió tanto en la vida porque nadie pudo comprenderla". (44:54)

"Manrique estaba loco; por lo menos, todo el mundo lo creía así. A mí por el contrario, se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio". (9:153)

La Llorona: comparación con *Fausto*, de Johann Wolfgang Goethe

Goethe incluye en su *Fausto* una historia muy parecida a la tradicional leyenda de la Llorona. En la novela de Goethe, después de haber firmado el pacto con sangre que le pide el diablo, Fausto conoce a Margarita (también llamada Gretchen). Este se siente atraído por ella y con regalos de joyas y ayuda de su vecina Martha, el diablo lleva a Margarita a los brazos de Fausto, quien la seduce y finalmente logra poseerla.

La madre de Margarita muere por culpa de una poción para dormir que su hija le había proporcionado para poder gozar de mayor intimidad con Fausto. Margarita descubre, además, que se ha quedado embarazada. El hermano de esta acusa a Fausto, a quien desafía, pero finalmente muere a manos de Fausto y el diablo. Margarita, en su desesperación y soledad, ahoga a su hijo ilegítimo y es condenada por el asesinato. Fausto intenta salvarla de la muerte liberándola de la prisión, pero al no conseguirlo acude a pedir ayuda del diablo. Margarita, presa de la locura y negándose a escapar, muere en brazos de Fausto.

El lazo en común es la mujer engañada por un hombre que la deja embarazada y no se hace responsable de las consecuencias. En esas situaciones la mujer, representada en Margarita y la Llorona, es quien es señalada y juzgada, es quien queda sola frente a un mundo (sociedad) austera y cruel. En un arranque de desesperación, lo único que pueden hacer es ponerle fin al fruto indeseado, con lo cual solo crece la culpa y la locura.

"Mi madre, la ramera, me dio muerte. Mi padre, el bribón, me comió. Mi tierna hermanita guardó los huesos en un sitio fresco, y allí me convertí en un bello pajarito del bosque. Echo a volar, a volar". (22:133)

Quizá sea una línea muy delgada que une esta historia con *Stella*, pero puede ser la comparación que Salazar hace entre el sufrimiento de la protagonista y el deseo de revancha hacia los hombres, en especial, para contrarrestar el dolor y pesar que muchas veces deben sufrir quienes han sido engañadas y dejadas a su suerte, y de ahí parte el carácter decidido y fuerte de la misteriosa Stella.

VI. Conclusiones

Después de haber analizado las estructuras sintáctica, narrativa y semántica de *Stella* (1896), de Ramón Salazar, mediante la aplicación de la teoría narratológica propuesta por Fernando Gómez Redondo, se concluye lo siguiente:

1. Que según las características formales, en la estructura actancial aparecen todos los personajes o circunstancias que permiten el desarrollo argumental y en la cual Stella, el personaje más complejo y versátil, realiza las acciones de los actantes objeto, destinatario y oponente, siendo este quizá el más importante por manifestarse en hechos o circunstancias sobrenaturales.
2. El autor utiliza varias técnicas narrativas, en cuanto al manejo del tiempo en la novela, es decir, el uso de prolepsis, pausas, escenas, sumarios, elipsis, incluso utiliza dos tipos de relato según la frecuencia en que aparecen los sucesos dentro de este (singulativo y repetitivo); en cuanto al modo de narración, Stella presenta un relato no focalizado y otro de focalización interna a partir de la distancia de lo que se cuenta; además, el narrador principal es en primera persona, aunque a lo largo de la novela se puede encontrar dos o más narradores. Este recurso es utilizado en la mayoría de relatos fantásticos, por ejemplo en *El extraño caso del Dr. Jekyll y del Sr. Hide*, de Robert Stevenson, o *El golem*, de Gustav Meynrik.
3. El autor presenta la novela mediante un manuscrito que un tercero publica o saca a la luz, después de mucho tiempo, esta técnica en otros casos se maneja en forma epistolar, muy acostumbrada en el Romanticismo, por ejemplo en *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki, o *Drácula*, de Bram Stoker, lo cual hace que la narración sea tomada como un hecho real, es decir, para darle credibilidad a fin de incluir al lector en la vacilación, frente a los acontecimientos.
4. La novela tiene características románticas, en las que figura el irracionalismo, característica del Romanticismo, manifestado en lo sobrenatural, que genera la duda en las experiencias del protagonista, lo cual marca lo trascendental de la literatura

fantástica, es decir, la vacilación que afronta Eduardo entre las leyes naturales y los acontecimientos enigmáticos e inexplicables a los que le somete Stella. El protagonista se encuentra frente a la posibilidad de que el mundo del que viene su amada exista, por lo que al final viaja en su busca.

5. Salazar respeta lo trágico del Romanticismo. Pese a que los personajes principales son eruditos, expertos en aquel conocimiento oculto a los demás hombres, y que son quizá seres superiores, se convierten en víctimas de la vida y sus propios deseos. Es el caso del doctor Víctor Frankenstein, su creación, el monstruo, es la agonía de sus días. Pasa también en *Stella*; Eduardo, quien siendo filósofo y sabio, es víctima de su soledad, ya que desear algo inalcanzable, pues resulta enamorándose de una estrella. Se puede mencionar aquí que en este tipo de relato no hay finales felices. La muerte aparece como única salida del sufrimiento sobre la tierra; los deseos y anhelos se interrumpen; el amor no correspondido es *leiv motiv*; el dolor predomina cuando las circunstancias se oponen a la felicidad de los personajes. Características esenciales del Romanticismo, y en este caso del llamado “romanticismo bohemio”.
6. En *Stella* se manifiesta otro aspecto primordial en el romanticismo gótico: el escape o la evasión en busca de lo exótico y lo fantástico. El autor mezcla el Oriente y el Occidente, explora por tierras y costumbres ajenas a su entorno, que resultan maravillas incomprensibles.
7. Entre las características fantásticas figuran la utilización de elementos oscuros, como el ambiente lúgubre, el temor por lo desconocido, la aparición de espectros o fantasmas, la relación con el más allá y la ausencia de moraleja, puesto que son sucesos “anormales” respecto de su entorno, es decir, sobrenaturales. Se podría comparar aquí, a *Stella* con las *Leyendas* de Bécquer, que se desarrollan en este tipo de ambientes.
8. Salazar se destaca por la complicitad que espera del lector al mencionar sucesos y,

principalmente, autores o personajes reales, eruditos del mundo occidental. Esta es otra de las características del género fantástico: la participación activa del lector, ya que lo coloca en un ámbito real extratextual, lo que obliga a una lectura referencial. Este recurso utilizado en *Stella* le exige mucho a quien la lee, sobre todo en las áreas de literatura y filosofía, puesto que se trata de una literatura de relación intertextual constante. De esta característica se desprende la vacilación entre lo real y lo sobrenatural, ya que el lector encontrará que estas referencias contrastan con las circunstancias o episodios que no pueden explicarse de manera racional, ya que ni el mismo protagonista que los vive puede.

9. Por todo lo anterior, *Stella* representa a un movimiento preciso en la literatura guatemalteca del siglo XIX, y quizá sea la primera y la única en su tipo. Desafortunadamente la crítica la enterró bajo capas de olvido, sin querer penetrar en sus páginas y buscar los aportes que traía a la literatura guatemalteca en el ocaso del período romántico, tal vez al subestimar al lector promedio. *Stella* mezcla varios recursos narrativos vigentes hasta la fecha dentro de la narración romántica, y más que romántica, fantástica, pues utiliza técnicas y recursos válidos para este tipo de narración. Además de su originalidad erudita en el manejo de la estructura, el lenguaje y la novedad de la historia, nos remite al hombre cosmopolita con ansias de desarrollo mediante el conocimiento.

VII. Bibliografía

1. Abraham, Carlos. *Estudios sobre literatura fantástica*. Buenos Aires: Quadrata, 2006.
2. Agosín, Marjorie. *Literatura Fantástica del Cono Sur: las mujeres*. San José, Costa Rica: Educa, 1992.
3. Albizurez Palma, Francisco. *Estudios sobre literatura guatemalteca*. Guatemala: Piedra Santa, 1973.
4. Albizurez Palma, Francisco y José de Pineda Ibarra. *Grandes momentos de la literatura guatemalteca: índice bibliográfico de la literatura guatemalteca*. Guatemala: José de Pineda Ibarra, 1983.
5. Albizurez Palma, Francisco y Catalina Barrios Barrios. *Historia de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Universitaria, 1999.
6. Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Madrid: Mestas Ediciones, 2009.
7. Alonso, María Rosa. "Gustavo Adolfo Bécquer", en *Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras*, n.º 4, Madrid, abril-mayo de 1936.
8. Bal Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1995.
9. Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Buenos Aires: Esquiú, 1978.
10. Bessière Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse: 1973.
11. Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
12. Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos breves y extraordinarios*. Barcelona: Losada, 1998.
13. Borges, Jorge Luis y María Esther Vázquez. *Introducción a la literatura inglesa*. Madrid: Alianza, 1997.
14. Carroll, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas*. Madrid: Cátedra, 2006.
15. Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Perú: Santillana, 2008.
16. Cortázar, Julio. *Obra crítica 1*. Madrid: Alfaguara, 1994.
17. Curtius, Ernst Robert. *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
18. De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1955.
19. *Diccionario de la literatura latinoamericana: América Central*. Washington, D. C.: Unión Panamericana, 1963.
20. Entwistle, W. J. y E. Gillett. *Historia de la literatura inglesa: de los orígenes a la actualidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
21. Ferrer, Jordi y Susana Cañuelo. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Optima, 2002.
22. Goethe, Johann Wolfgang. *Fausto*. Buenos Aires: Longseller. 2005.
23. Gómez Redondo, Fernando. *El lenguaje literario*. Madrid: EDAF, 1994.
24. Gómez Redondo, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: EDAF.

- 1995.
25. Greimas, A. J. *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos, 1987.
 26. Hahn, Óscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premia, 1978.
 27. Heinz Ewers, Hanns. *La Mandrágora*. Madrid: Valdemas, 2005.
 28. *La Eva Fantástica. De Mary Shelley a Patricia Highsmith*. Madrid: Siruela, 2001.
 29. Liano, Dante. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Universitaria, 1997.
 30. López Selva Quintana, Coralia. *Realismo en la novela Conflictos, de Ramón A. Salazar*. Guatemala, USAC: 1989
 31. Luján Muñoz, Jorge. *Guatemala. Breve historia contemporánea*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
 32. Mayer, Hans. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus, 1999.
 33. Martínez Peláez, Severo. *La patria del criollo*. México, D. F.: Ediciones en Marcha, 1994.
 34. Menton Seymour. *Historia crítica de la novela guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1985.
 35. Morales, Mario Roberto. *Las palabras y los hechos. Curso de literatura hispanoamericana*. Guatemala: Consucultura, 2001.
 36. Morillas Ventura , Enriqueta. "Identidad y literatura fantástica". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Universidad Nacional del Comahue, 1999.
 37. Prieto, Antonio. *Estudios de literatura europea*. Madrid: Nancea, 1975.
 38. Potocki, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Buenos Aires: Longseller, 2003.
 39. Rivas-Fernandez, Ana González. *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: Encuentros complejos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.
 40. Roas Deus, David. *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
 41. Roas Deus, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
 42. Salazar, Ramón A. *El tiempo viejo. Recuerdos de mi juventud*. Guatemala: Editorial Universitaria, 2010.
 43. Salazar, Ramón A. *Historia desenvolvimiento intelectual de Guatemala*. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1951.
 44. Salazar, Ramón A. *Stella*. Guatemala: José Pineda Ibarra, 1960.
 45. Sartre, Jean-Paul. *La náusea*. Buenos Aires: Losada, 2001.
 46. Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1955.
 47. Shelly, Mary. *Frankenstein*. Buenos Aires: Longseller, 2003.
 48. Stevenson, Robert Luis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y del Sr. Hide*. Madrid: Mestas, 2006.

49. Stoker, Bram. *Drácula*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
50. Taine, Hyppolyte-Adolphe. *Introducción a la historia de la literatura inglesa*. Buenos Aires: Aguilar, 1955.
51. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1978.
52. Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
53. Torres Rioseco, Arturo. *Ensayos sobre literatura latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
54. Veiravé, Alfredo. *Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires: Kapeluz, 1976.
55. Vela Salvatierra, David. *Literatura guatemalteca*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1944.
56. Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.

Sitios de internet:

57. http://www.hiru.com/es/literatura/literatura_02100.html. Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.
58. <http://www.hiru.com/literatura/la-literatura-en-el-siglo-xix-introduccion>. Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.
59. http://www.hiru.com/es/literatura/literatura_06900.html. Literatura rusa del siglo XIX. Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.
60. http://es.wikipedia.org/wiki/Gustavo_Adolfo_B%C3%A9cquer. Gustavo Adolfo Bécquer. Enciclopedia libre Wikipedia.
61. http://www.escuelai.com/spanish_culture/literatura/realismonaturalismo.html Realismo y Naturalismo (1850-1900). Marco histórico y cultural en Europa.
62. <http://www.oei.es/oeivirt/rie01a.04.htm>. Estado y Educación en América Latina a partir de su independencia. Gabriela Ossenbach Sauter. Revista Iberoamericana de Educación Número 1 - Estado y Educación Organización de Estados Iberoamericanos
63. http://es.internationalism.org/rm/2004/82_eua_al.htmlFinal. América Latina: Desde siglo XIX, patio trasero del imperialismo norteamericano.
64. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>. *Literatura gótica*. Lucía Solaz. Revista de Estudios Literarios Espéculo. Universidad Complutense de Madrid, España.
65. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/300114.pdf>. El arte narrativo y la magia. Jorge Luis Borges. Biblioteca Virtual Universal. Argentina.