

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# **LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA: APROXIMACIÓN A UNA TEORÍA INEXISTENTE**

Informe final para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura  
Hispánica con mención en Literatura. Seminario de grado: La  
literatura fantástica en la narrativa hispanoamericana contemporánea

Alumno:

**Daniel Moraga**

Profesor: Guillermo Gotschlich

**Santiago Enero de 2007**



<b>Epígrafe . .</b>	<b>4</b>
<b>(Resumen) . .</b>	<b>5</b>
<b>Introducción . .</b>	<b>6</b>
<b>Una problemática teórica . .</b>	<b>7</b>
<b>Convergencia en un solo punto. . .</b>	<b>13</b>
<b>“Lo fantástico” como recurso y no como totalidad . .</b>	<b>16</b>
<b>Laberinto triangular y fuerza de la tradición. Lo fantástico como eje de la fuerza centrífuga del texto . .</b>	<b>17</b>
<b>Tres aristas religiosas. La presencia de “lo fantástico” en el texto como documento . .</b>	<b>20</b>
<b>Versión cinematográfica como puesta en jaque al efecto del horror: Caillois y Todorov como representantes de teorías no compatibles en relación a “lo fantástico” . .</b>	<b>26</b>
<b>“Lo fantástico”: Categoría, género, estilo, recurso . .</b>	<b>29</b>
<b>Conclusión(es) . .</b>	<b>32</b>
<b>Bibliografía . .</b>	<b>33</b>

## Epígrafe

*“...era un arte muy compuesto, que ensartaba oblicuamente varios gustos, varios lenguajes...” Roland Barthes.*

## (Resumen)

Sobre literatura fantástica existen diversos estudios y análisis teóricos. Introducirse en ellos es darse cuenta tarde o temprano que las concepciones que se tienen sobre lo fantástico son tantas como críticos que han abordado el tema.

De ésta forma, si bien se habla mucho sobre lo “fantástico”, el término no posee una definición unívoca. Las discrepancias teóricas arrojan diferencias tales que definir el término supone una complejidad mayor de la que se puede pensar en primera instancia.

Una visión definitiva y lo mas certera posible sobre lo fantástico se puede realizar tomando las propuestas referentes al tema que más importancia han tenido a lo largo de la historia crítica del término y conjugarlas para así intentar obtener una postura homogénea y conciliadora.

Para esto, todas las consideraciones sobre lo fantástico deben encontrar su satisfactoria aplicación dentro de una misma obra con lo que se deduciría que existen suficientes rasgos comunes como para originar una teoría concisa y amplia que pueda abarcar a todas las demás.

Dicha obra existe, es el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, considerado por muchos autores como una obra fantástica por excelencia. Si bien las diversas propuestas teóricas referentes a lo fantástico tienen aquí cabida, se pueden aplicar sólo de forma aislada sin encontrar un punto conciliador, lo que mantiene a lo “fantástico” como un término a la deriva sin una definición que le otorgue fronteras claras.

# Introducción

El presente trabajo no pretende ser una nueva teoría acerca de lo fantástico. Más que nada surge como un intento de conciliar lo fantástico como algo (in)existente que no se diluye simplemente con el mero hecho de evocar su nombre. Esto a partir de las divergencias absolutas que existen en relación a una posible definición del término.

Algunos como Tzvetan Todorov son osados y plantean una definición concreta del término. Otros más discretos, como Louis Vax, reconocen en él una complejidad teórica enorme a partir del hecho de que se acuña en la literatura hace muy poco, aunque posiblemente haya existido hace siglos.

El asunto es que lo fantástico como un término concreto, una categoría, un recurso, o un estilo, no está realmente definido en forma homogénea y categórica. Hay tantas definiciones y clasificaciones como personas que han realizado estudios al respecto.

Para intentar conjugar el mundo de posibilidades que significa el elemento fantástico en la literatura (o tal vez para eliminarlo como posibilidad) develaremos sus características a través de un texto, no elegido como mero conejillo de indias sino reconocido por varios como uno de los más representativos de la literatura fantástica, el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Develaremos a través de él si existe un camino conciliador para la gran gama de propuestas que existen en torno a lo fantástico, verificando las posibilidades de homogeneizar el término para poder intentar realizar así un planteamiento global y claro sobre él.

No será fácil, una lectura basada solamente a partir de las distintas teorías acerca de lo fantástico se volverá insoportable. Porque el texto, como la mayoría de los textos, no es hermético, contiene en sí una gama de posibilidades que unas veces nos acercarán y otras, inevitablemente, nos alejarán de nuestra búsqueda al muchas veces relacionar el texto con temas ajenos.

No se busca aquí tampoco privilegiar una u otra postura crítica en cuanto a su veracidad, sino que sólo veremos su cumplimiento en el texto, elegido por autores como Tzvetan Todorov o Roger Caillois como un ejemplo significativo para validar sus propias teorías acerca de lo fantástico. Esto no deja de llamar la atención considerando la radical diferencia entre un trabajo estructuralista, cientificista como el de Todorov, y uno casi filológico, resultado de un estudio diacrónico, como el de Caillois.

Trabajos referentes al *Manuscrito encontrado en Zaragoza* son escasos, tomaremos el texto al desnudo con una referencia crítica mínima, lo que hará que la verificación del elemento fantástico propuesto en forma diversa por distintos teóricos del tema sea lo más imparcial y pura posible.

El resultado final puede variar. El camino que recorreremos busca verificar la posibilidad de establecer una concepción homogénea del término "fantástico" o verificar la imposibilidad de delimitar sus fronteras.

# Una problemática teórica

El concepto de “lo fantástico” está caracterizado por una ambigüedad latente que no es sólo producto de su dificultad de determinación, sino incluso en preceptos teóricos que no convergen en un punto de fuga común en el cual el término pueda cobrar vida unívoca. La discrepancia en términos teóricos del concepto va desde su consideración como género o mero tópico hasta los requisitos específicos que se deben cumplir en una obra para que “lo fantástico”<sup>1</sup> haga su aparición, no sólo requisitos de estructuración sino también de contenido, discusión que incluso pretende a veces hacer una clasificación única e imperecedera de las temáticas obligadas a tratar para que el concepto de “lo fantástico” se genere, coartando sus posibilidades de producción e incluso reconociendo estilos narrativos propicios para su gestación en oposición a otros ineficientes para ello.

En primera instancia el encasillamiento absoluto que muchas veces se hace del término puede generar cierto resquemor al considerarse privativo e incluso arbitrario, sin embargo, si consideramos la dificultad teórica que conlleva el término en su definición, al parecer llega un punto en que muchos han preferido realizar un análisis temático que signifique un real avance en torno a la noción de “lo fantástico” y su delimitación en vez de seguir en una discusión teórica que puede acarrear consigo ribetes filosóficos, discusiones de las cuales es imposible escapar.

Las propuestas son variadas, y los presupuestos metodológicos que buscan delimitar qué es realmente “lo fantástico” llegan a ser tan disímiles que muchas veces pareciera que se hace referencia a dos cosas distintas. Lo extraño del problema es que todas las propuestas descansan sobre una misma base, habiendo una propuesta generalizada que definiría a “lo fantástico” propiamente tal como una irrupción generada por un elemento sobrenatural dentro de un mundo cotidiano:

***“El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebre la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables”<sup>2</sup>.***

Tal definición, como veremos, es compartida por varios autores que han dedicado sus esfuerzos para generar la configuración del establecimiento definitivo y de carácter homogéneo de una propuesta final para caracterizar a “lo fantástico”. Las propuestas acerca de “lo fantástico” aceptan siempre esta definición y en base a ella se configuran. Sin embargo, es una definición demasiado vaga y se puede manifestar en variadísimas dimensiones dentro de una obra.

La mera presencia de lo sobrenatural no sería siempre prueba fehaciente de que “lo fantástico” hace su aparición. Roger Callois estudia “lo fantástico” desde un punto de vista temático (que resulta muchas veces restrictivo, coartando las posibilidades de producción no sólo a un estilo o a una forma sino también a un contenido) haciendo una diferenciación entre lo “fantástico” y el cuento de hadas, o el mundo maravilloso. En ambos mundos lo sobrenatural es parte constitutiva de ellos, pero en el mundo “fantástico”, dicha presencia de lo sobrenatural correspondería a un escándalo, mientras que en el cuento de hadas lo

<sup>1</sup> Al no tener una delimitación clara del término, lo pondremos entre comillas.

<sup>2</sup> Callois, Roger: *Imágenes, imágenes...* Editorial Universitaria. Buenos Aires, Argentina 1970, p. 11.

sobrenatural aparece como parte constitutiva de un mundo que no se extraña ante un hecho no explicable bajo las leyes de la naturaleza<sup>3</sup>. El escándalo que supone lo sobrenatural encuentra su matriz en el hecho de que, para Caillois, el hecho sobrenatural debe producir un efecto de terror, el miedo ante lo desconocido o inexplicable sería fundamental para que la aparición de “lo fantástico” sea completa, produciéndose un desenlace fatal en el protagonista luego de haberse enfrentado fuertemente a las sensaciones de vacilación y horror<sup>4</sup>.

Una primera aproximación a esta descripción desarrollada por Caillois establece con un patrón más o menos conciso que es “lo fantástico”. Sin embargo, por una aún escasa exhaustividad, careciendo dicha definición de una caracterización tal que pueda determinar que obras son “fantásticas” o no lo son (ya que la definición sólo funciona como una descripción pero no sienta las bases de una teoría sólida), Caillois caracteriza a las obras “fantásticas” a partir de una determinación temática. Esto es, restringe los temas en la literatura en los cuales “lo fantástico” propiamente tal puede hacer su aparición.

El pacto con el demonio; el alma en pena que exige para su regreso que cierta acción se realice; el espectro condenado a una carrera desordenada y eterna; la muerte personificada que aparece en medio de los vivos; la “cosa” indefinible e invisible pero que pesa, que está presente, que mata o que daña; los vampiros; la estatua u objeto que cobra vida propia o independiente; la maldición que acarrea terribles consecuencias; la mujer – fantasma que viene del más allá seduciendo mortalmente; la inversión de los dominios del sueño y la realidad; el lugar físico borrado del espacio; todas temáticas dentro de las cuales las sensaciones de vacilación y temor se deberían circunscribir.

La delimitación realizada por Caillois parece incluso represiva en la medida en que coarta las posibilidades de creación en torno a “lo fantástico”<sup>5</sup>. Sin embargo, la propuesta temática no es fruto sino de la imposibilidad de establecer “lo fantástico” como un término unívoco y homogéneo dentro de la literatura. Ya nos encontrábamos antes con estudios que en vez de situar el término dentro de un marco común, lo hacen más ambiguo e indefinido.

Uno de los primeros aportes que buscan situar “lo fantástico” dentro de un campo de estudio homogéneo, es Pierre-Georges Castex, quien, al ser uno de los pioneros en adentrarse en la temática, realiza un análisis histórico – filológico. De esta forma, estudia diacrónicamente cómo una evolución en el campo de la literatura ha ido gestando de a poco lo que se podría llamar “lo fantástico”, tomando las obras más representativas para él. Una de sus afirmaciones que será prontamente rebatida es establecer “lo fantástico” como un género específico dentro del ámbito de la literatura. Para él, la realidad cotidiana o “vida real” es el referente a tomar en cuenta dentro del cual surgiría “lo fantástico”, considerado como “una intrusión brutal del misterio dentro del marco de la vida real”<sup>6</sup>. Esta definición estaría acompañada de ciertas condiciones: es este misterio el generador de duda y vacilación ante un acontecimiento sobrenatural del cual no se sabe si se

<sup>3</sup> Típico en el cuento de hadas, la presencia de Dragones, o la posibilidad de volar por los cielos, como Peter Pan, hechos que no sorprenden mayormente al considerarse parte de un mundo acostumbrado a tales acontecimientos

<sup>4</sup> Aunque el concepto de vacilación sólo es nombrado por él y no se superpone a la importancia del horror. Para Tzvetan Todorov, la noción de “vacilación” será fundamental.

<sup>5</sup> En la medida en que se restringen las temáticas.

<sup>6</sup> Este último enunciado será tomado como referencia para la mayoría de los teóricos dedicados al estudio del término, pero su definición es demasiado vaga y ambigua para considerarse como un género literario (como veremos más profundamente), también afirmación apoyada por el resto de los teóricos a tratar aquí.



puede dar una explicación racional. De esta forma, un elemento importante es un estado mórbido, una perturbación en la conciencia del protagonista. Sin embargo, dice Castex que debemos tener cuidado en la medida en que una explicación racional dada a los hechos sobrenaturales rompería el elemento “fantástico” destruyendo la ilusión que suponía el hecho sobrenatural. Dichos hechos que alteran la vida cotidiana no debieran ser explicados, quedando el lector desorientado incluso tras el proceso de lectura. Porque las condiciones aquí señaladas debieran no sólo ser parte del protagonista de la historia sino también parte del mismo lector.

Como nos encontramos con un estudio primerizo, la manifestación de posibles temáticas dentro de la obra se ve reducida; Castex señala tres posibles temáticas en relación a lo fantástico: La presencia de muertos vivientes, la intervención del demonio en la vida cotidiana de alguien o de algunas personas y las invenciones demoníacas hechas por los mismos hombres, como embrujos o artefactos con cualidades sobrenaturales.

Si bien plantea estas temáticas, no se cierra nunca la posibilidad de que éstas se extiendan. Aunque sitúa a “lo fantástico” como género, no llega a delimitar el término dentro de parámetros concretos. De esta forma, las definiciones posteriores intentarán ser más concisas pero a la vez llevarán el término por caminos distintos, tornándolo ambiguo, como ya se aprecia en las diferencias entre Caillois y Castex.

Otro gran aporte a la definición de “lo fantástico” es el de Louis Vax<sup>7</sup>. En un comienzo se interesa por el tema en un sentido amplio, visto en las artes en general (con especial énfasis en la pintura), para posteriormente centrar su análisis sólo en la literatura. Siendo uno de los pioneros en el estudio de “lo fantástico”, al igual que Castex, advierte ya la dificultad e imposibilidad de dar una definición que determine su esencia, y plantea que sólo podemos concebir una definición estipulativa que delimite un campo de búsqueda homogéneo, que permita así situarnos dentro de un territorio de estudio común.

La esencia de “lo fantástico” sería para Vax la irrupción de un suceso extraño en nuestro mundo conocido, habitado por hombres normales que se ven de repente enfrentados a lo inexplicable (cualquier hecho sobrenatural acaecido dentro de un mundo cotidiano podría ser, para Vax, un elemento fantástico)<sup>8</sup>. En este sentido, acoge una definición muy parecida a la que plantean varios autores (con excepciones, como el caso de Tzvetan Todorov que revisaremos más adelante).

Tal irrupción supondría un escándalo, la generación de miedo que dependería mayormente de la capacidad del autor para hacer de la irrupción algo creíble. También plantea una serie de temáticas posibles pero no de forma tajante y única como parece hacerlo Caillois; éstas sólo reflejarían una serie de posibilidades dentro de las cuales se puede enmarcar a “lo fantástico”, lo realmente importante es cómo las distintas temáticas son utilizadas para contener en sí el efecto de terror.

“Lo fantástico” sería para Vax una categoría literaria (negándose a tomarlo como género por considerar tal noción como ambigua), que puede manifestarse en formas muy variadas, formas que naturalmente debieran cumplir una serie de requisitos. El narrador, debe presentarse como testigo, editor o bien distanciarse utilizando el relato directo en tercera persona. La trama debe ser sencilla y unilateral. Las emociones más fuertes que

<sup>7</sup> Vax, Louis: *Arte y literatura fantásticas*. Editorial Universitaria. Buenos Aires, Argentina 1965.

<sup>8</sup> Si bien plantea la dificultad de establecer las características de “lo fantástico”, Vax parece arriesgarse al hacerlo o por lo menos busca contribuir para la delimitación final del término.

se deben desencadenar se generarían a partir de la irrupción del acontecimiento extraño dentro de un mundo natural.

En general, efectúa un trabajo recopilatorio, dentro del cual realiza un análisis comparativo a nivel general desarrollando los parámetros comunes que presentan las obras consideradas como “fantásticas”. Así, plantea una delimitación temática similar a la de Caillois (pero con diferencias entre ambos, que hacen al término “fantástico” más ambiguo) y distingue los tipos de relato dentro de los cuales “lo fantástico” puede hacer su aparición. “Historias morales”, “cuentos de horror”, pueden contener el elemento fantástico, del cual distingue el elemento “clásico” y lo “fantástico psicológico”. El primero trata de un protagonista en el cual recae, o el cual atrae alguna fuerza maligna, negativa y misteriosa. En el segundo, la intervención anómala coincidirá con estados de perturbación mental del protagonista<sup>9</sup>.

Vax amplía bastante los alcances de la literatura “fantástica”; más que privilegiar una serie de temáticas, relaciona “lo fantástico” con ámbitos como los de las supersticiones populares, la poesía, lo horrible, lo macabro, la literatura policial e incluso con el psicoanálisis. “Lo fantástico” sería para Vax parte constitutiva de otros géneros como lo es el género maravilloso.

En cierto modo, los estudios hasta ahora señalados son de carácter recopilatorio; encuentran su funcionamiento sobre la base del rescate de los relatos que se han considerado “fantásticos”. Concordancias y diferencias permiten extraer de ellos fórmulas generales que nos ayudan a acercarnos (o alejarnos) hacia una definición relativamente homogénea. La ambigüedad que acarrea el término nace probablemente de la diferencia en el trabajo de los autores, por una natural diferencia en la recopilación bibliográfica de cada uno nacida de una distinta visión que se puede tener del término a priori; ya que si bien hay consideraciones comunes, también hay gran variedad de temáticas propuestas que no convergen en un punto común haciendo del término “fantástico”, un término ambiguo.

Uno de los autores que quiso quitar cualquier duda sobre que es lo que realmente significa “lo fantástico” en la literatura es Tzvetan Todorov, quien intenta explicar el término desde el interior de la obra, develando un mecanismo de funcionamiento interno que condicionaría la aparición del fenómeno. En su camino rebatirá muchas posiciones en torno a “lo fantástico” que se han erigido anteriormente, con lo cual no queda sino nuevamente la discusión instalada.

Su punto de partida difiere un tanto del de los demás autores mencionados en la medida en que “lo fantástico” no se concibe como el hecho sobrenatural que irrumpe sobre el mundo natural, sino que corresponde a la vacilación que surge de dicho acontecimiento. De este modo, no es el hecho mismo el tema importante, sino las consecuencias emocionales y psicológicas que dicho acontecimiento traerá, no sólo para el protagonista, sino también para el lector. Partiendo de esta premisa, Todorov evita realizar una descripción temática taxativa que restrinja el término a un campo circunscrito, delimitado, para desarrollar un análisis que se centre en el funcionamiento interno necesario para que la obra se edifique como una obra “fantástica”.

---

<sup>9</sup> En cierto modo refiere al no saber si nos encontramos ante un fenómeno sobrenatural que hace su aparición dentro de la realidad, o si nos encontramos dentro de una mente perturbada.

Su trabajo intenta ser el desbridamiento de los postulados anteriores<sup>10</sup>. Así, las condiciones necesarias para que “lo fantástico” haga su aparición, no se circunscriben a las acciones necesarias sino a los efectos de dichas acciones. Lo primero es la vacilación que debe experimentar el lector frente a los acontecimientos, vacilación que consiste en no poder decidirse por una explicación racional o sobrenatural de los hechos. La segunda condición, consiste en la necesaria identificación del lector con el personaje, generándose una vacilación representada al interior de la obra. Por último, el tipo de interpretación que se da al texto, que no debe ser ni “poética” ni “alegórica”. En cuanto al discurso emitido por los personajes, destaca el uso del imperfecto y la modelización como formas ideales para generar vacilación.

Todorov realiza además una serie de críticas a las teorías precedentes para separarse más de sus postulados. Probablemente la más significativa sea la crítica hecha a H.P Lovecraft, considerado por muchos como el máximo exponente de literatura “fantástica”. A éste critica el haberse colocado desde el punto de vista del lector para condicionar la aparición de “lo fantástico”, situando la experiencia del miedo que se genera en éste (el lector) como el motor funcional que permite su manifestación. Dice Todorov, que entonces el efecto fantástico se lograría en mayor o menor medida dependiendo de la sangre fría del lector, lo cual supone un ridículo:

***“Para Lovecraft, el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y ésta experiencia debe ser el miedo. “La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad (de lo fantástico) no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. (...) Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. (...) Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos”.***<sup>11</sup>

Por otra parte, critica a Caillois señalando que éste basa sus consideraciones sobre “lo fantástico” a partir del autor del relato.

***“Lo fantástico requiere algo involuntario, súbito, una interrogación inquieta y no menos inquietante, surgida de improviso de no se sabe qué tinieblas, y que su autor se vio obligado a tomar tal como el vino. . .”***<sup>12</sup>

Planteamiento que Todorov compara con el de un poeta romántico inspirado, a modo de menosprecio.

Ver “lo fantástico” a través del funcionamiento interno de la obra y no a partir de las condicionantes temáticas, sin duda supone una ampliación de miras que no restringe al fenómeno en términos del contenido. Sin embargo, sí se hace a partir de la forma, que debe estar estructurada de tal manera que genere las condiciones necesarias planteadas por Todorov. Dichas condicionantes pueden ser privativas para algunas obras, sobre todo pensando en la producción que va constantemente transformándose para dar nueva vida,

<sup>10</sup> Desarticula las posibles coincidencias que se hayan dado entre las diversas teorías estructurando una metodología absolutamente novedosa.

<sup>11</sup> Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, Argentina 1972, pp. 45 – 46.

<sup>12</sup> Todorov, Tzvetan, *Op. Cit.*, p. 47.

muchas veces, a géneros que permanecen constantes como tales, transformándose sólo al interior de nuevas producciones que suponen una innovación dentro del mismo (género)<sup>13</sup>.

Todorov incluso plantea situar lo fantástico como un género literario. Cabe pensar con esto que dicho género estaría amparado teóricamente por su propia propuesta al ser enormemente diferente a la de autores precedentes, con lo que su obra tendría que tomarse como una poética sobre “lo fantástico”.

---

<sup>13</sup> Aunque debemos recordar que al hablar de lo fantástico no hablamos (necesariamente por ahora) de un género.

---

# Convergencia en un solo punto.

El escueto resumen realizado en relación a las teorías de “lo fantástico”, propone una disyuntiva en considerarlo ya sea como temática, unidad, o como género literario. El diccionario define “lo fantástico” como “aquello en lo cual intervienen seres sobrenaturales”. Es posible, en efecto, calificar de sobrenaturales los acontecimientos; pero lo sobrenatural, que es al mismo tiempo una categoría literaria, no es aquí pertinente. Lo sobrenatural no caracteriza las obras con suficiente precisión ya que su extensión es demasiado grande: comprende tanto a Homero como a Shakespeare, a Cervantes como a Goethe. Como punto convergente, absolutamente insuficiente, todos los autores señalados parten de la premisa de lo sobrenatural, premisa que se mantendrá en autores posteriores, incluso llegando a la crítica hispanoamericana. Pero al articularse como un eje tan escuálido, la premisa de lo sobrenatural como origen de “lo fantástico” sólo ayuda a generar una serie de proposiciones distintas que no encuentran entre ellas una visión común que sirva como tregua para la generación de un planteamiento homogéneo.

Sin embargo, si bien todas las proposiciones muestran un contraste, podemos ponerlas en paralelo y analizarlas sistemáticamente para intentar lograr algún consenso, también incorporando teorías posteriores. Porque si bien cada propuesta puede contener un aporte importante, también cada una circunscribe parámetros de delimitación que no concuerdan entre sí.

A pesar de esto, de la diferencia muchas veces tangencial entre las distintas propuestas mencionadas en torno a “lo fantástico”, podemos converger las distintas propuestas dentro de un marco y punto de unión común: dentro del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Porque a pesar de todas las divergencias existentes, casi todas las propuestas pueden encontrar su correcta y casi total aplicación dentro de la única novela que el conde Jan Potocki escribió en su vida. Incluso, Todorov y Caillois, los más divergentes en sus propuestas en relación a “lo fantástico”, destacan a esta obra como una de las “fantásticas” por excelencia, preocupándose Caillois de elaborar el prefacio a ella, que permaneció por muchos años en el anonimato.

Para Caillois, el hecho que más llama la atención está dado en la estructura a la cual responde el texto. Destaca la forma de repetición de aventuras análogas distribuidas en el tiempo y en el espacio, lo cual se traduciría en una angustia producida por una duplicación infinita en la cual está siempre presente el elemento sobrenatural en la existencia hasta entonces opaca de un personaje que no se yergue como indispensable sino que funciona sólo como agente para que lo sobrenatural cobre vida. Entonces, el idéntico regreso de un mismo acontecer en el irreversible tiempo humano representa por sí solo un recurso empleado con frecuencia en la literatura “fantástica” (según lo que Caillois señala en el prefacio a la novela). En el caso del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, la utilización de la repetición constante de los acontecimientos, los cuales siempre terminan en un punto neurálgico (la horca de los hermanos Soto) daría pie para la conformación de dos elementos que para Caillois son muy importantes dentro de un texto “fantástico”: la irrupción de lo insólito absoluto y la repetición de lo único por antonomasia, para llegar al colmo del espanto: el prodigio implacable, cíclico, que se encarniza con la estabilidad del mundo utilizando sus propias armas, y que pronto no es ya un milagro escandaloso sino la amenaza

de una ley imposible (pero al parecer una ley que existe y que se da a conocer de súbito) de la cual conviene temer en adelante sus efectos recurrentes, a la vez inconcebibles y (según Caillois en el prefacio a la obra) monótonos. Y esta preocupación por la forma responde a que en su contenido cumple con todos los requisitos necesarios y se circunscribe a las pautas señaladas por todos los teóricos aludidos previamente. Porque la aparición de muertos vivientes sería, para todos los autores revisados (aunque no una necesidad irreconciliable para Todorov), una de las temáticas óptimas para que “lo fantástico” se manifieste.

Por su parte, Todorov toma al texto para determinar con mayor rigurosidad las características del efecto de vacilación que debe entregar una obra. Aquí lo sobrenatural aparece primeramente sólo en forma indirecta: los habitantes del lugar aseguran que hay fantasmas que rondan por la región: se trata de dos bandidos recientemente ahorcados. Sucesos sospechosos como la desaparición de su zagal y su lacayo van a ser la tónica que llevarán a Alfonso (protagonista del relato) y al lector, a adentrarse lentamente hacia acontecimientos extraños. Finalmente se produce un hecho que la razón no puede explicar: Alfonso pasa la noche en una cama junto a dos hermanas que le acompañan (o quizás ello no sea mas que un sueño), y cuando despierta, ya no se encuentra en una cama ni en una habitación, aparece al aire libre junto a los cadáveres de los hermanos Soto que yacían ahorcados sobre él. Primer acontecimiento sobrenatural que provoca vacilación: ¿dos muchachas que se transforman en dos cadáveres?

Lo poco crédulo de Alfonso ayudará a que el efecto de la vacilación tarde en llegar. Ejemplo es el caso de Pacheco, a cuya desventura (idéntica a la que él mismo había experimentado), intenta dar una explicación natural. Sin embargo la incertidumbre, la vacilación, llegan acentuadas por el hecho de que los demás personajes sugieren siempre una explicación sobrenatural de las aventuras. ¿A qué y quién creer? Alfonso sabe que pasó la noche con dos mujeres, ¿pero porque un despertar tan extraño, que posteriormente se repetirá en forma similar?

Es la incertidumbre en relación a la veracidad de los hechos que se va agudizando a medida que el relato prosigue la que estimula el efecto de “lo fantástico”. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de él: lo que le da vida es la vacilación, el horror, lo que le da vida son las historias y vivencias de experiencias sobrenaturales.

¿Quién vacila en este relato? Alfonso, es decir, el protagonista. Es él quien a lo largo de la historia tendrá que optar entre dos interpretaciones. Pero si el lector conociera de antemano la “verdad”, si supiera por cuál de los dos sentidos hay que decidirse, la situación sería muy distinta. “Lo fantástico” implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una función de lector, implícita al texto. Es entonces mediante el *Manscrito encontrado en Zaragoza*, que Todorov define la primera condición para el cumplimiento de “lo fantástico”.

Por otra parte, el carácter monótono señalado por Caillois, como se ha visto previamente, busca reafirmar el carácter estructural circular (reiterativo) que posee la obra. La sucesión “monótona” de acontecimientos (entendida como una sucesión que no modifica el horizonte de expectativas del receptor<sup>14</sup>) sería ideal para la configuración de “lo fantástico” como el elemento de quiebre a una posible linealidad de la trama que no sufre

---

<sup>14</sup> Avanzada la lectura, sabemos que todos los caminos conducen a la horca de los hermanos Soto.

ni altos ni bajos. Sin embargo en su carácter circular, la vuelta al origen que caracteriza la estructuración del texto al que nos abocamos ahora, es la culminación de la ley natural que es quebrantada por un acontecimiento de carácter sobrenatural; es en un principio, la culminación misma de la serie de círculos que caracterizan el relato, el hecho “fantástico” mismo, o sea, la aparición del hecho sobrenatural. Las historias paralelas introducidas en el texto y que se alejan de la experimentación que ha sufrido Alfonso van Worden, nuestro protagonista, no hacen sino acentuar el horror, la vacilación y el suspenso a la espera de que el hecho sobrenatural caiga sobre el mismo personaje, cosa que sabemos será efectiva. De esta forma, como plantea Caillois, efectivamente nos encontramos, por lo menos en las primeras diez jornadas, con una secuencia cíclica de acontecimientos que se van repitiendo; lo que no puede ocurrir por ley natural se produce; lo que sólo puede ocurrir una vez, y que ya lleva consigo una fuerte carga de espanto, se repite. Sin embargo no es tan acertado llamar a este hecho una “terrible regularidad”, como nos dice Caillois. La segunda o tercera vuelta al origen del espanto no representa una estructura automatizada de los acontecimientos sino que nos muestran piezas “semi circulares” de un rompecabezas. Digo semi circulares porque si bien se vuelve a un mismo hecho una y otra vez, nos encontramos cada vez (y Alfonso también se va encontrando) con pistas que ayudarán a salir del círculo maldito, hacia el término de un devenir laberíntico. Es efectivamente una búsqueda, que sólo se ve como una posibilidad cuando Alfonso comprueba que sus vivencias sobrenaturales no son privativas de él sino que cualquiera puede ser víctima y caer en el círculo de acontecimientos en el cuál él mismo cayó. La comprobación de esto se establece en el momento en que al despertar como siempre bajo un ambiente de horror natural (bajo una horca) no lo hace solo sino junto a otro hombre que dice también haber sido una víctima (el problema del asunto es saber víctima de qué). De esta forma se comprueba lo que no se pudo (o no se quiso) comprobar tras el relato de Pacheco: las vivencias de Alfonso van Worden son vivencias que cualquier persona podría vivir.

## “Lo fantástico” como recurso y no como totalidad

En cierta medida, al no implementar limitaciones temáticas, y encaminándose hacia un análisis funcional del relato, Todorov parece ser quien más amplía las posibilidades de creación en relación a “lo fantástico”. Sin embargo, veremos aquí cómo sus condicionantes también reducen al texto a parámetros fijos, que en el caso del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* pueden quitar gran valor adicional que el texto posee<sup>15</sup>. No se trata de “buscar la quinta pata al gato” y desautorizar o rebatir una propuesta teórica, pero sí señalar que lo que todos los autores llaman un texto “fantástico”, no es sino una generalización. Si consideramos al *Manuscrito encontrado en Zaragoza* como un texto “fantástico por excelencia”, elidimos la gran gama de elementos culturales e incluso de la tradición literaria que se insertan en el relato y que no necesariamente tienen relación con lo sobrenatural. Y no sólo a nivel del texto como monumento sino también como documento. Primero, no podemos ignorar el hecho de que el *Manuscrito* constituye la primera y última novela del conde Jan Potocki, pero no constituye su primer trabajo. Debemos tener en cuenta sus libros de viaje: *Viaje a Turquía y Egipto* (1789), *Viaje al Imperio de Marruecos* (1792), *Viaje por algunas partes de la Baja Sajonia para la busca de Antigüedades o wendas* (1794), *Memoria sobre un nuevo periplo del Ponto Euxino, así como sobre la más antigua historia de los pueblos del Taunus, del Cáucaso y de Escitia* (1796), *Viaje al imperio de China* *Viaje por las estepas de Astracán y del Cáucaso* (póstumo-1829), ni sus libros de historia: *Fragmentos históricos y geográficos sobre Escitia, Sarmacia y los eslavos* (1796), *Historia primitiva de los pueblos de Rusia* (1802), *Ensayo sobre la historia universal*, *Principios para una cronología de los tiempos anteriores a los Juegos Olímpicos*. También debemos tomar en cuenta el asiduo estudio sobre temas místicos realizado por el autor.

Aristócrata educado tanto en humanidades y ciencias, soldado que luchó contra los piratas berberiscos, recorrió gran parte de Europa, Asia y África. Su única novela no significa un mundo aparte al de sus viajes y conocimientos, sino que se inserta dentro de una gama de cuestiones históricas, culturales y religiosas. Aquí quiero plantear lo fantástico como eje en torno al cual giran todas otras cuestiones importantes, tanto en relación con el contenido de la obra como con sus significaciones fuera de ella.

---

<sup>15</sup> Y no sólo es el caso de Todorov, sino de la mayoría de los autores que hemos revisado.



# Laberinto triangular y fuerza de la tradición. Lo fantástico como eje de la fuerza centrífuga del texto

Sin duda la descripción hecha por Caillois en su prefacio al texto es acertada, nos encontramos con la irrupción de lo insólito absurdo y la repetición de lo único por antonomasia, hecho que nos conduce a un destino laberíntico que culmina por donde empieza y empieza por donde culmina. Pero cabe decir que el camino recorrido no es siempre idéntico, porque en él se modifican los protagonistas y con ello las acciones y las historias.

El texto comienza con una advertencia de un oficial del ejército napoleónico, donde se cuenta que el manuscrito que se da a conocer fue encontrado en una casa abandonada. El carácter de *Manuscrito* entrega en cierta forma el carácter de veracidad. Según el oficial, estaba escrito en castellano, idioma que entendía superficialmente, pero tuvo la fortuna de ser tomado prisionero por los españoles, uno de cuyos capitanes le dijo, tras ojear el manuscrito, que allí se hacía alusión a un antepasado suyo. El prisionero le pidió al capitán que le leyera el libro, y así el oficial lo pudo transcribir al francés.

Así entra el lector en un juego especular que conduce al desdoblamiento de la realidad, o mejor al convencimiento de que una realidad es una versión desprolija de la ficción. Las primeras líneas preparan el terreno con historias y leyendas que se cuentan del lugar y que preparan el ambiente para un desenlace aterrador, además de la aparición demoníaca, la penetración al laberinto que siempre lleva al mismo punto sin que se pueda obtener una explicación del hecho.

En la primera jornada ya se hace presente el horror. Horror que no se representa en demonios ni muertos vivientes, sino en la violación constante e insistente de todas las costumbres y moral de la época. En una misma escena, un español, se deduce por tanto un cristiano, comparte amoríos con dos moras, hermanas, que lo introducen rápidamente al mundo del harén, al mundo moro, adentrando al protagonista hacia el pecado y la supuesta traición de sus principios. Alfonso es capaz de gozar de ese amor prohibido<sup>16</sup>, dormir con tranquilidad, amaneciendo finalmente bajo la horca de los hermanos Soto, de quienes contaban las leyendas, en una especie de premonición, de vaticinio que dirigirá al protagonista a lo inevitable.

Aquella España, que se debatía entre la exaltación romántica de los viajeros extranjeros y la invasión napoleónica, tenía muchos perfiles. Potocki se zambulle en ellos para develarlos. Los personajes cuentan y no acaban. Disfrutan recreando su existencia. A veces no les basta una sola jornada: el autor mezcla dos historias, las alterna y ambas avanzan con gran fuerza durante varios episodios. Se forma así una marcada tríada encabezada por personajes prototípicos que con su cultura y religión seducirán a Alfonso hacia su explicación de los acontecimientos que el desventurado soldado comenzaba a vivir: por una arista, las hermanas Emina y Zebedea, ambas de origen moro; por otra parte,

---

<sup>16</sup> Aunque no se consuma.

el ermitaño y el endemoniado Pacheco, quienes se desenvuelven bajo los principios del cristianismo; y finalmente el cabalista y su hermana, naturalmente de procedencia judía y profundamente místicos (al presentarse como cabalistas y al ver su desarrollo en la historia). Nos encontramos con la convivencia de las tres culturas que caracterizaron a España gran parte de su historia, con la presencia misma de una realidad que se hace latente en tres formas distintas que conciben de tres formas distintas también los acontecimientos sobrenaturales, para posteriormente, cuando el jefe gitano se introduzca como narrador principal relegando a Alfonso a un segundo plano, el sistema laberíntico de relatos nos absorba desorientándonos.

Partiendo del *Decamerón*, *Las mil y una noches*, y *Los cuentos de Canterbury*, la novela se estructura en base a una serie de cuentos o historias entrelazados unas con otras. El esquema es, básicamente, el siguiente: aparece un personaje y rápidamente empieza a contar su vida, narración que suele verse interrumpida y que puede alargarse apareciendo y desapareciendo por todo el libro intercalada por otras similares. Por supuesto, como parte de esta historia puede aparecer otra que también se narrará y que puede contener otra y así hasta el infinito laberíntico del relato.

La idea, sino original, es bastante atractiva y Potocki sabe aprovecharla al máximo para llenarnos de historias entretenidas y llenas de suspenso. Además, cuando las cosas parece que se van a salir de control, el propio autor se deja llevar por la ironía y hace que sus propios personajes se rían de esta técnica y pidan un esquema para saber por donde están.

De esta forma, quiero intentar complementar la forma en la que el texto está estructurado en su interior, tomando como premisa la proposición de Caillois:

***“El autor ha variado el tema con admirable ingeniosidad. La obsesión producida en los personajes mismos, después en el lector, por la repetición de aventuras análogas distribuidas en el tiempo y el espacio, es un efecto literario de una eficacia tanto más sostenida cuanto que agrega la angustia de una duplicación infinita a la que se deduce normalmente de una súbita intervención de lo sobrenatural en la existencia hasta entonces opaca de un héroe intercambiable”<sup>17</sup>.***

Cada retorno al origen y término de las “aventuras análogas distribuidas en el tiempo y el espacio” están en las primeras diez jornadas marcadas por la presencia de una de las tres aristas culturales y religiosas mencionadas anteriormente. Alfonso, si bien se declara católico, siempre está marcado por la presencia de una madre de origen moro. Además, en su encuentro con el ermitaño, se ve que más que por los códigos de la cristiandad, se rige por el código de honor heredado de su padre.

La jornadas tercera a la octava están caracterizadas por relatos intercalados que se entremezclan con la historia que ha ido viviendo Alfonso. La misma historia de Alfonso Van Worden, la historia de Trivulzio de Rábena, la historia de Landolfo de Ferrara, la historia de Soto, y el segundo relato que realiza Pacheco (luego de la jornada segunda en que cuenta cómo llegó al estado de endemoniado), aparecen sucesivamente entrecruzándose, haciendo que el hilo central se pierda en un laberinto de historias que tienen muchos rasgos en común, marcadas por la presencia de lo sobrenatural. Éstas historias superpuestas las unas a las otras hacen perder el eje central del relato dando cabida a una nueva ambigüedad, no generada ahora por la presencia de lo sobrenatural (que siempre sigue

---

<sup>17</sup> Potocki, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Ediciones Minotauro, Madrid. 1967. p. 19.

siendo un rasgo característico de la mayoría de los relatos) sino que por no saber en qué plano, en qué relato interno o en qué momento nos encontramos.

La jornada octava está marcada por la aparición del cabalista en el mismo punto en que la historia se retoma en su punto climático, el cual, rompiendo las reglas de estructuración prototípicas, se repite sucesivamente dando paso a la aparición de una nueva influencia para Alfonso, que busca imponer una nueva visión para comprender los sucesos sobrenaturales que le rodean: al despertar nuevamente (y por tercera vez) bajo la orca de los hermanos Soto, no se encuentra sólo, sino al lado del cabalista Rabí Sadok ben Mamún.

Cierto es que muchos nudos de la historia son los intentos infructuosos de los diferentes personajes por hacer abjurar a Van Worden del catolicismo pero es notable que judíos y musulmanes son tratados de una forma absolutamente aséptica, sus religiones no son presentadas de una forma negativa ni antipática lo que, desde luego, resulta bastante llamativo. Sin olvidar que en el discurso del geómetra Velázquez (como se hace llamar en España el cabalista) sobre la religión y en la historia del judío errante se ponen en duda muchas de las supuestas verdades históricas del cristianismo siguiendo claramente el espíritu de la Ilustración.

En este sentido, cabe destacar que la función de los tres personajes mencionados es fundamental; intentan guiar infructuosamente a Alfonso por el gran laberinto que significa el relato, llegando el protagonista siempre a un punto de origen representado en la horca de los hermanos Soto.

## Tres aristas religiosas. La presencia de “lo fantástico” en el texto como documento

Podemos realizar una lectura regida por el análisis y características que nos entregan los distintos enfoques referentes a “lo fantástico”, siendo éstos análisis útiles para observar la manifestación de la materia en la obra; sin embargo todas las posturas suelen caer en clasificaciones globales, excluyendo de la obra los posibles sistemas de relaciones que se pueden dar en sus distintos aspectos, posibilitando sólo una estética de “lo fantástico” y relegando posibilidades como la señalada de soslayar el texto y ver las connotaciones culturales ajenas a ésta estética. Porque en este texto, encontramos un fino sentido del humor que lo diferencia totalmente de sus coetáneos góticos tremendamente serios y trascendentes, humor que nace del juego entre culturas que conviven pero no convergen.

En el caso de la relación entre las hermanas Emina y Zebedea, y Alfonso, podemos apreciar cómo se hace presente el “elemento fantástico” pero también posibilitando una lectura que atribuye a los distintos diálogos entre las partes una connotación cultural e histórica. El intento de seducción por parte de éstas es inmediatamente considerado por Alfonso un acto demoníaco. El primer intento de seducción realizado a través de un baile ya es un primer síntoma de la presencia de lo macabro:

***“No sabía ya si estaba con dos mujeres o con dos súcubos insidiosos. No me atrevía a ver, no quería mirar. Me cubrí los ojos con la mano y me sentí desfallecer”<sup>18</sup>.***

En una primera instancia, cualquier carácter lúgubre o siniestro que puedan poseer las hermanas es develado por Alfonso en su papel de narrador. Al lector sólo se le presentan dos jóvenes hermosas, las cuales Alfonso relaciona con súcubos o demonios. Es la perspectiva del narrador y no el hecho sobrenatural mismo el que origina en primera instancia el efecto de vacilación, la presencia de lo demoníaco es evocada sólo verbalmente a través de la narración sin que el hecho mismo se haga presente. ¿Está hasta este punto inserto el “elemento fantástico” en la obra o todo lo acontecido hasta entonces, la desaparición de los lacayos y la descripción semi demoníaca que hace Alfonso de las hermanas Emina y Zebedea no constituye sino la antesala al elemento de terror? Es metodológicamente difícil saberlo. El hecho sobrenatural está presente sólo a través de la narración, sin duda ésta genera efecto de horror, pero ¿es hasta entonces la obra “fantástica”? Si bien el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* puede reunir todas las teorías acerca de “lo fantástico” señaladas previamente, seguimos encontrando dificultades como en el tipo de limitaciones recién expuestas que llevan a pensar en “lo fantástico” como un simple tratamiento estético inserto en la obra, no necesariamente como constituyente único e irremplazable.

Porque el primer encuentro (y serán también los posteriores) entre Alfonso Van Worden y las hermanas, acarrea consigo también connotaciones culturales claras. La llamada del

---

<sup>18</sup> Potocki, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Ediciones Minotauro, Madrid. 1967, p.40

demonio, como describe Alfonso a las coqueterías y seducciones de las hermanas, no es sino la llamada a la conversión al Islam, a dar continuidad a la casta de los Gomález. Pero la sola presencia de dos moras es suficiente para atemorizar a un español de paso. Es un problema cultural que se da en España incluso tras la expulsión judía y del que da cuenta Thomas F. Glick:

**“La explicación de fenómenos como la inquisición en términos de generalidades como la “intolerancia” o “exclusividad religiosa” (...) no hace justicia a las dimensiones social – psicológicas del problema. En efecto, mucho después de que el enemigo hubiera sido derrotado, los judíos expulsados y la inquisición abolida, la imagen del “moro” permanecía como la quinta esencia del extranjero como un objeto a ser temido”.**<sup>19</sup>

Thomas F. Glick hace alusión al problema en relación a la poca objetividad que muchas veces presentan los historiadores al no hacer hincapié en el problema o al caer ellos mismo en este tipo de consideraciones, hecho con el que evidentemente juega Potocki.

La consideración demoníaca o el temor que Emina y Zebedea inspiran a Alfonso Van Worden no es un mero capricho arbitrario del autor que desencadene un efecto de temor y vacilación profunda<sup>20</sup> (que efectivamente lo provocan) sino que responde además a una situación cultural específica vivida en España. Lo fantástico se manifiesta como un juego entre la dimensión interna del texto que comienza a llenarnos de intrigas y una dimensión externa fuertemente marcada por la religiosidad de los distintos personajes.

La relación endogámica era tradicional entre musulmanes y buscaba conservar el patrimonio familiar. Sin embargo, los primeros musulmanes llegados a España se unían agnáticamente, esto es, el sistema de parentesco concede importancia únicamente a la relación a través de los hombres. En tal sistema, los matrimonios endogámicos son vistos como el ideal porque a través de la endogamia el poder, el prestigio y la riqueza son retenidos dentro del grupo agnático más que compartido dentro de un grupo competidor dentro del que una hija podría casarse, con preferencia por matrimonios paralelos entre primos (la boda entre el hijo con la hija del tío paterno). Un matrimonio entre primos cruzado (con la hija del tío materno o la tía paterna) sería considerado exógamo porque el descendiente obtendría un linaje distinto.

Alfonso se supone es descendiente de la casa de los Gomález pero por lado materno. Además, su madre es conversa y fue ella quien obsequió a su hijo el amuleto cristiano que Alfonso siempre porta consigo y que desagrada a las hermanas. De esta forma, Alfonso es en teoría un español cristiano, por lo que su conversión a las creencias moras supone una difícil tarea de seducción tanto física con el baile como mental con el ofrecimiento de grandes riquezas que se heredarían de los Gomález. A pesar de todo, ya en España no habían clanes moros con la suficiente fuerza como para establecer rivalidades y por tanto la conversión de Alfonso no significaría un decaimiento a la casa de los Gomález. Ante todas las seducciones Alfonso reacciona como lo haría cualquier otro español, con cierto temor que se contrapone a la evidente tentación:

**“Aquí Zebedea interrumpió a su hermana: - Querida Emina, ¿no creéis que Alfonso hubiera resistido a todas las pruebas? ¡Ah, quién podría dudarle! Querido Alfonso, ¡lástima que no seáis musulmán! Quizá inmensos tesoros estarían en vuestro poder. También sus palabras me hicieron pensar en el espíritu de las**

<sup>19</sup> Thomas F. Glick, *Cristianos y Musulmanes en la España medieval*, Madrid. Alianza Editorial, 1991. p.12.

<sup>20</sup> O sea, la mera búsqueda del elemento “fantástico”.

***tinieblas que, no habiendo podido inducirme en tentación por la voluptuosidad, trataba de hacerme sucumbir ante la codicia. Pero las dos hermanas se llegaron a mí, y me pareció que tocaba cuerpos, y no espíritus (...)***<sup>21</sup>

Si bien Alfonso se rehúsa a caer en la tentación que representan las hermanas, duda de su carácter demoníaco al acercarse éstas a él, lo que indica que no es absolutamente omnipotente ante la seducción. De hecho es la seducción física la que más lo atrae a ellas, por sobre las riquezas y títulos prometidos si cae a los deseos paganos que se le proponen. La cultura del harén, común en zonas orientales, es la mayor atracción que en este caso puede desviar a un hombre del camino “correcto”, y se manifestará como tópico reiterativo<sup>22</sup> posteriormente en la narración de Rebeca referente a su vida y en la historia que prosigue a la jornada XVI de la obra, la historia del peregrino Hervás que efectivamente cayó en las redes que se tejen en torno a la cultura del harén pagando caras consecuencias.

La seducción que representan ambas hermanas no representa sólo una atracción demoníaca sino un paradigma cultural presente en España. La pregunta que ya hemos formulado sin respuesta es si hasta el momento en que Alfonso Wan Vorden queda sumido en el sueño junto a ambas hermanas el elemento “fantástico” ya se había hecho presente. Un hecho sobrenatural hasta entonces no había acaecido, sin embargo las sensaciones de vacilación y terror características de “lo fantástico” si se presentan a través del discurso de Alfonso (aunque el terror se conjuga con picardía y humor). ¿Responde la larga teoría científicista de Todorov el problema? El discurso de Alfonso se constituye a partir del imperfecto y la modelización característicos del “elemento fantástico” y la generación de vacilación, pero la acción dentro del texto no demuestran ningún acontecimiento extraño, sino que todas las dudas son acarreadas a través de la visión (que se consideraría arbitraria y pueril para la producción de temor si no tomáramos en cuenta los efectos culturales que alegóricamente traen consigo) del narrador en relación a las hermanas. De hecho en la versión cinematográfica del texto de la cual ya realizaremos algunas consideraciones, cualquier característica fantástica no se aprecia hasta la aparición de Alfonso bajo la Horca de los hermanos Soto<sup>23</sup>.

¿Es la mera aparición en escena de un elemento sobrenatural la que acarrea el “elemento fantástico”? Evidentemente no, sino en cuentos como *El Horla* de Maupassant, “lo fantástico” no aparecería sino hasta al final, o en otros casos ni siquiera aparecería. Lo que prima es la incertidumbre sobre ciertos acontecimientos difíciles de explicar a los cuáles es el protagonista quien da una explicación sobrenatural.

Es entonces el encuentro con las hermanas y la relación que establece el protagonista entre éstas y súcubos, el primer “elemento fantástico”. Sin embargo el discurso no puede despegarse del carácter alegórico de la obra que se estrecha con situaciones culturales reales vividas en España, como es la estigmatización hacia los moros. Sin considerar este carácter alegórico, la obra presentaría un discurso vanal y arbitrario que busca atemorizar y hacer dudar al lector por medios pueriles. Un lector mínimamente capacitado estrecharía el discurso de Alfonso en el momento en que se encuentra con las hermanas con una situación cultural, y comprendería posteriormente que dicho discurso funciona como preludeo a los

<sup>21</sup> Potocki, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Ediciones Minotauro. Madrid. 1967. p. 47

<sup>22</sup> Hemos visto cómo en la obra se hacen reiterativos los tópicos. Las acciones e historias se repiten lo que nos permite poco a poco develar el “misterio”.

<sup>23</sup> Claro que la película dota a la fábula de una comicidad que se aleja de la búsqueda de horror.

hechos realmente inexplicables que ocurrirán después. Sino Alfonso no pasaría de ser sino un sujeto esquizofrénico<sup>24</sup>.

El mismo caso es el del ermitaño en relación a Alfonso, el cual pretende que el protagonista sea un hombre temeroso de todos los acontecimientos sobrenaturales que le rodean. Tras no caer completamente en la tentación que suponen las dos hermanas, aparece el ermitaño como un nuevo personaje que pretende imponer sus ideas. Sin embargo nuevamente Alfonso se muestra reacio a seguir los patrones de conducta señalados por éste personaje que interviene debido a que más que los códigos de la iglesia, seguía los códigos militares legados a él por su padre. Nuevamente la puesta en escena de una problemática cultural y religiosa se hace presente:

**“El ermitaño pareció sonreír un poco de mi candor. Después me dijo: - Veo, hijo mío, que aún tenéis fe, pero me temo que no persistáis en ella. Los Goméz, de quienes descendéis por la rama materna, son todos ellos nuevos cristianos. Y hasta algunos, según me han dicho, son musulmanes en el fondo de su corazón. Si os ofrecieran una inmensa fortuna por cambiar de religión, ¿la aceptarías? - De ningún modo –le respondí-. Me parece que renunciar a nuestra religión, o abandonar nuestra bandera, son dos actos igualmente deshonorosos. El ermitaño pareció sonreír todavía. Después me dijo: . Veo con tristeza que vuestras virtudes reposan en un pundonor exagerado, y os advierto que ya no encontraréis un Madrid tan belicoso como en tiempos de vuestro padre. Las virtudes han de basarse en principios mas firmes”.**<sup>25</sup>

Terminado su encuentro con el ermitaño, vienen las jornadas tercera a la octava, en las cuales se desarrollan las aventuras ya nombradas previamente<sup>26</sup>. Aquí Alfonso Van Worden comparte con bandidos, nuevamente se encuentra con las hermanas Emina y Zebedeá, sufre castigos de la inquisición, y las historias que surgen y se diluyen a través del relato se entremezclan cada vez más confundándose en un tejido impenetrable.

En la jornada octava volvemos al punto concomitante que no sólo simboliza la aparición de lo sobrenatural sino que además funciona como punto de quiebre y reanudación de las distintas historias que se van superponiendo y entrecruzando. El nuevo inesperado (y a la vez esperado al ser la tercera vez) despertar bajo la orca de los hermanos Soto tras haber bebido un brebaje obligado por un jeque de los Goméz está marcado por la compañía de un hombre que amanece en la misma situación que Alfonso. Se trata del cabalista que trae consigo un nuevo paradigma dentro del relato, rompe el espíritu romántico que atraviesa el texto no fascinándose ni estremeciéndose ante lo horrible y lo macabro, sino tomando éstos elementos como asuntos enojosos y molestos.

Despertando en la más tranquila pasividad, el cabalista toma los acontecimientos extraños como sucesos esperables y naturales, haciendo que toda posible presencia del horror sea disminuida a una nada casi absoluta. “Lo fantástico” estaría determinado por el personaje mismo que supone un enigma completo.

La llegada del cabalista trae nuevamente consigo la irrupción de la problemática cultural y religiosa de España que se había disuelto un poco entre las jornadas tercera y octava.

<sup>24</sup> Inevitablemente nos estrellamos directamente contra Todorov quien no acepta ningún tipo de lectura alegórica dentro de un relato que quiera considerarse “fantástico”.

<sup>25</sup> Potocki, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Ediciones Minotauro, Madrid. 1967, pp 76-77.

<sup>26</sup> Ver p. 22.

Ahora una serie de explicaciones y relatos cabalísticos incomprensibles para una persona con la formación de Alfonso se hace presente abriendo nuevas puertas a la interpretación posible de los acontecimientos.

Incluso hace aparición una figura mítica como la del judío errante que acentúa la capacidad mística del cabalista. El judío errante es una figura de la [mitología cristiana](#). La leyenda relata que el hijo de un zapatero [judío](#) insultó a [Jesús](#) durante la [Crucifixión](#); por lo que éste lo condenó a "errar hasta su retorno". El zapatero fue entonces castigado por su atrevimiento a errar por la tierra hasta la [Parusía](#).

Mientras que algunos intérpretes ven al Judío Errante como una personificación metafórica de la [Díaspóra](#) Judía, el subtexto [antisemita](#) interpreta que la destrucción de [Jerusalén](#) fue un castigo divino por la responsabilidad de los judíos en la crucifixión. Una visión más [alegórica](#) sería la representación del castigo de la alevosía humana de regodearse ante el sufrimiento ajeno.

Todo lo que el cabalista y posteriormente su hermana, Rebeca, digan a Alfonso, constituirá una pista siempre referente a pasajes o estudios místicos. Su historia y la de su hermana, siembran más intriga de la ya contenida al relacionarse fácilmente con la historia misma de Alfonso. Toda explicación, la historia del cabalista, su hermana y la de Alfonso emparentan a los entes de seducción con criaturas demoníacas, súcubos o entidades supra-reales ligadas a la constelación de géminis<sup>27</sup>, y la estructuración del relato, según las características atribuidas a dicha constelación, también se desarrolla en sus términos:

***“Gemelos (divino y mortal, blanco y negro). Pero también el de una fase característica del proceso cósmico en la rueda de las transformaciones, aquel momento preciso en el cual la pura fuerza creadora (Aries y Tauro) se escinde en un dualismo que será, de un lado, superado, pero de otro irá avanzando hacia la multiplicidad fenoménica. Los pilares de Hermes, las columnas de Hércules, o las llamadas de Jakim y Bohaz en la cábala, son símbolos derivados del gran mito de géminis.”***<sup>28</sup>

“Lo que se siembra en Aries, es cosechado en Tauro y es en Géminis donde se clasifica la cosecha”. Aquí se hace énfasis en el uso del intelecto cuya función es puramente cerebral. Potocki nos introduce a su mundo favorito, el mundo de la mística, a partir del cual los acontecimientos contenidos en el relato comienzan a ser entendidos.

Estableciendo un sentido alegórico en el texto, podemos ver cómo la multiplicidad fenoménica que representa géminis es conjugable con el laberinto generado por la superposición e intercalación de narraciones y sucesos. Del mismo modo, es indudable la presencia de una tradición cultural y literaria que pesa sobre el relato. Esto no es de extrañarse, la mayoría de los trabajos de Potocki estaban escritos en forma de crónica que daban cuenta de sus viajes y su interés por distintas culturas, así también, empañado del esoterismo y las ideas de la Ilustración, temas que estudió en París<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> La deducción se hace a partir del relato de Rebeca, quien nació bajo dicha constelación y estuvo destinada a convivir con los gemelos de un origen mitológico. Su hermano, nacido bajo la constelación de virgo, está destinado a principios de justicia y orden que le permiten alejarse de los defectos humanos. Virgo en la mitología es la representación de la diosa Diké, quien se fue de la tierra en la edad de bronce. Rebeca, nacida bajo la constelación de los gemelos, está destinada a un devenir constante.

<sup>28</sup> **Cirlot, Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, Barcelona : Ediciones Siruela, 2000.**

<sup>29</sup> Debemos tomar en cuenta lo particular que resulta ser el conde Jan Potocki. Sólo basta pensar en su suicidio: un disparo en su mentón hecho con una bala bendecida que él mismo había elaborado.



¿Dónde queda entonces “lo fantástico” contenido en la enorme tradición cultural, literaria y mística-mitológica que se desarrolla en el texto? Depende también de la propuesta teórica que se privilegie.

En la obra de María del Carmen Tacconi de Gómez, *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito*, se trabaja el tema de “lo fantástico” en relación a la literatura que incorpora elementos míticos. Su diferenciación es tajante y no le importa desautorizar a teóricos que han cobrado gran fuerza en el tema:

**“A poco de revisar las categorías teóricas se presenta el primer problema: ¿todas las violaciones de la legalidad cotidiana pertenecen al ámbito de lo fantástico? Louis Vax piensa que sí, y acumula en la misma bolsa de lo fantástico a fantasmas, vampiros, licántropos (y toda forma de meta-morfosis) hipo-grifos, quimeras, es decir, figuras y fenómenos propiamente míticos. Algo semejante ocurre con Todorov. Esta generalización implica ignorar la diferenciación entre lo fantástico y lo mítico”<sup>30</sup>**

Efectivamente, aquí se diferencia entre lo “fantástico extraordinario” y lo “sobrenatural sagrado”, eliminando la posibilidad de considerar como “fantástico” el segundo caso:

**“En cambio, pertenece al ámbito de lo sobrenatural sagrado la transformación de la estatua de sal, la castigada esposa de Lot, nuevamente en mujer, en el cuento de Lugones. Esa transformación se produce por obra del agua milagrosa del bautismo”<sup>31</sup>.**

Sin duda el planteamiento parece estar sujeto más que nada a las convicciones del lector. Pero lo interesante radica en el hecho de que no existe aquí ningún temor en hacer una crítica profunda a la generalización de lo que significa hasta ahora la literatura “fantástica”.<sup>32</sup>

**“De manera general, la crítica literaria ha trabajado con un concepto equivocado –por demasiado abarcador- de lo fantástico: incluyó lo mítico en el ámbito de lo fantástico, a pesar de que el mito resulta claramente discernible”<sup>33</sup>.**

¿Es realmente discernible el mito de “lo fantástico”? ¿*La estatua de sal*, cuento de Lugones, no puede considerarse realmente un relato “fantástico”? ¿La expresión cabalística marcada fuertemente en el relato de Rebeca (dentro del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* en el que cuenta cómo fue gestándose su relación con sus gemelos prometidos) constituye un relato con ribetes “fantásticos” o míticos?

Más que una generalización temática, que acepte todo dentro de sí, estamos en presencia de una generalización del concepto de “literatura fantástica”.

Revisaremos algunas problemáticas teóricas más para, en el último capítulo, adentrarnos en el problema y buscar una explicación definitiva a la imposibilidad de concebir “lo fantástico” como una unidad.

<sup>30</sup> Tacconi de Gómez, María del Carmen. *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito*, [en textos literarios](#). Tucumán, Argentina 1995, p. 15.

<sup>31</sup> Tacconi de Gómez, María del Carmen. *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>32</sup> Es difícil hablar de una generalización si ni siquiera existe una teoría homogénea al respecto. Pero dicha generalización refiere principalmente al hecho de que no hay fronteras que realmente signifiquen un margen en relación al tema.

<sup>33</sup> Tacconi de Gómez, María del Carmen. *Op. Cit.*, p. 16.

## Versión cinematográfica como puesta en jaque al efecto del horror: Caillois y Todorov como representantes de teorías no compatibles en relación a “lo fantástico”

En efecto, en 1964 se estrenó la versión cinematográfica del texto al cual aquí se hace alusión, dirigida por Wojciech J. Has, en la cual, al igual que en el texto, se nos presenta una formación laberíntica en que los acontecimientos llegan a un punto común para volver a recorrer un mismo sendero que sólo cambia algunos de sus ribetes complejizándose en la medida en que historias paralelas se van desencadenando.

De este juego circular en el que el director polaco pretende envolvernos, puede considerarse que es la parte inicial, la “fantástica”<sup>34</sup>, la que mejor ha superado la prueba del tiempo, gracias al notable talento que nos revela como pintor de atmósferas macabras, basado de manera fundamental en la hábil combinación de elementos sonoros y visuales (el contrapicado, en especial), combinación en la que el fondo, el escenario, adquiere un ominoso protagonismo. Es una lástima debido a nuestra preocupación actual (aunque nos permite cuestionar asuntos teóricos) que tales méritos no tarden en desvirtuarse por culpa de un inadecuado empleo de un excesivo humor, así como por la constante repetición de determinados planos y objetos, acorde no obstante con las inquietudes de su director, más preocupado por visualizar la metafísica del “eterno retorno” o inexistencia del continuo temporal pasado-presente-futuro, que de contar una historia, mucho menos un cuento de terror.

Llamo aquí “fantástico” a la presencia de lo sobrenatural, contenido en las historias narradas en los diálogos y a la aparición repentina del personaje bajo la horca de los hermanos Soto. Sin embargo, por el humor a veces demasiado acentuado que se manifiesta tras los distintos sucesos sobrenaturales, “lo fantástico” propiamente tal, se desvirtuaría haciéndose casi un elemento ausente, sobre todo en términos de lo que Caillois y H.P.Lovecraft plantean como un elemento fundamental para la aparición de “lo fantástico”: la presencia del horror en el protagonista y el espectador. Los sucesos sobrenaturales, más que producir un efecto de terror, producen un efecto de comicidad que adhiere patetismo a la figura del protagonista.

En primera instancia, al ver el espectador cómo ocurren los acontecimientos, el tipo de discurso, fundamental en un relato, pasa a segundo plano<sup>35</sup>. “Lo fantástico” aquí debe tomarse a partir de los hechos mismos.

<sup>34</sup> En la medida en que se hace presente lo macabro, la vacilación en el espectador y la presencia de lo sobrenatural.

<sup>35</sup> Siendo que para Todorov, el tipo de discurso empleado para narrar los acontecimientos es vital para la generación de ambigüedad en el relato.

Según los postulados de Todorov, la película perfectamente podría tomarse por un relato “fantástico” cumpliendo varias de las condiciones que son para él fundamentales (exceptuando el tipo de discurso que se ve anulado al poder apreciar los sucesos directamente y no a través de una narración). Podemos reemplazar la vacilación experimentada por el lector por la experimentada por el espectador, que no sólo se encuentra ante hechos inexplicables, sino por la superposición de narraciones que en este caso incluyen cambios drásticos de escenario que desorientan y hacen dudar del tiempo y el espacio del relato en el cual realmente nos encontramos.

El *Manuscrito encontrado en Zaragoza* otorga para Todorov un ejemplo de vacilación entre lo real y, por así decirlo, lo ilusorio: nos preguntamos si lo que vemos es producto de la superchería o de problemas de la percepción que nos hace ver lo inexistente. En otras palabras dudamos de la interpretación que habría que dar a acontecimientos perceptibles.

Sin embargo en el caso de Caillois “lo fantástico” en la versión cinematográfica no sería sino una especulación mal realizada. Primero, no se contiene ninguna de las temáticas propuestas por él: los demonios, vampiros o muertos vivientes son completamente elididos haciendo una diferenciación tajante con el texto original. Por otra parte, el elemento de horror se ve absolutamente abandonado por causa de la comicidad contenida en los sucesos. Por último, no nos encontramos con una ruptura tajante, inexplicable, más bien, tomando en cuenta el comportamiento del protagonista y quienes lo rodean, se sospecha de antemano que Alfonso es víctima de una treta elaborada.

Sin embargo, a pesar de la evidencia, siempre existe la duda, la cual genera la vacilación que privilegia Todorov como eje central de “lo fantástico”. ¿Es realmente la aparición bajo la horca de los hermanos Soto una irrupción violenta? El comportamiento de los personajes anticipa al espectador que los acontecimientos probablemente están condicionados por alguna especie de plan<sup>36</sup>, la verdadera duda que nace es la de saber qué tipo de plan y quién lo elabora. ¿Quién determina si lo contenido en la película funciona como una irrupción sobrenatural violenta dentro del marco de la vida real? En caso de que así sea, se sientan las bases para considerar al film como una obra “fantástica”. En caso contrario, los postulados de los autores revisados, exceptuando a Todorov, no tienen cabida.

Pero podemos ir más allá y ver cómo ocurre la misma discordancia dentro del mismo texto. En el prefacio al *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Caillois es enfático:

**“No hay ningún elemento sobrenatural en la Historia de Leonor y de la Duquesa de Ávila (...)”<sup>37</sup>**

Efectivamente, aplicando las condicionantes que establece Caillois para la aparición de “lo fantástico”, el relato aludido no contendría el fenómeno sobrenatural. Una mujer inventa una hermana de la cual se disfraza y con la cual casa a su pretendiente, de modo que éste la conoce bajo dos apariencias entre las cuales se extravía su pasión. En lo “sobrenatural explicado” lo fantástico cedería lugar a lo pintoresco y el espanto a la malicia.

Sin embargo el relato no se aplica de la misma forma al análisis que realizaría Todorov. Tras pensar que Leonor, la hermana ficticia, había muerto, y tras que le hacen creer a Juan Avadoro (protagonista de este relato) que ha revivido, nos encontramos ante un acto que perfectamente puede acarrear vacilación. Aquí quien vacilaría sería Juan, incluso piensa que ha estado frente a un súcubo al reencontrarse con una esposa que creía muerta (la

<sup>36</sup> Todos tratan a Alfonso como si éste fuera un iluso, alguien fácil de engañar.

<sup>37</sup> Potocki, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Ediciones Minotauro, Madrid. 1967. p.20

hermana ficticia). Piensa que lo han engañado sus sentidos y que todo lo que vio fue una ilusión.

¿Está presente entonces el “elemento fantástico” dentro de la historia de Leonor y la Duquesa de Ávila? Todo depende, según la propuesta teórica que privilegiemos. Nos encontramos con la presencia de la máscara, la doble apariencia que puede hacernos entrar en un juego ilusorio que acarrea vacilación consigo, pero que no contiene ningún elemento sobrenatural explícito.

# “Lo fantástico”: Categoría, género, estilo, recurso

Es indudable que la propuesta teórica de Louis Vax ha llevado a una generalización absoluta acerca de lo que es “lo fantástico”, aceptando incluso, algunas veces, a la novela policial como posible contenedora del efecto. Sin embargo, las problemáticas revisadas hasta ahora no tienen como función una búsqueda de homogeneidad temática como la propuesta por Caillois ni funcional como en el caso de Todorov, de hecho es natural que en todo orden de cosas existan discrepancias.

Estamos ante la imposibilidad de plantear qué es realmente la literatura “fantástica”. Porque tomando en cuenta las diversas teorías revisadas, la literatura “fantástica” es muchas cosas y a la vez no es nada; tiene muchas definiciones pero ninguna que funcione como eje definitivo.

Si tuviéramos que definir ahora qué es realmente la literatura “fantástica”, habría que decir que ésta es un corpus. Un corpus de obras que coinciden en la propuesta de diversos autores y que han sido denominadas “fantásticas”. Sin embargo el porqué de su denominación aún es un enigma que busca explicación en una amalgama teórica bastante extensa, de propuestas diversas que ya nos hacen pensar en falsos profetas.

Podemos además plantear la interrogante: ¿es el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* un texto “fantástico”? En primera instancia sí. Contiene los efectos de terror planteados por Caillois y H.P Lovecraft, además de contener temáticas que plantea Caillois como obligatorias; produce la vacilación necesaria para Todorov a partir de acontecimientos inexplicables y una estructuración que desorienta al lector; en el caso de Louis Vax que propone una dimensión temática muy extensa, el texto cumple sus expectativas; también para Castex que vincula lo fantástico principalmente con la irrupción sobrenatural; y para María del Carmen Tacconi de Gómez el efecto de “lo fantástico” estaría presente en las primeras diez jornadas del texto con la aparición de lo sobrenatural macabro, pudiendo poner en duda la presencia de “lo fantástico” en lo sobrenatural nacido de los relatos del cabalista y su hermana que contienen un significado cabalístico y mítico implícito en el contenido mismo y en las características de estos personajes.

Pero el concepto de “lo fantástico” no se hace cargo de la riqueza cultural, mítica, religiosa, ni de la intertextualidad del texto marcada en la tradición de historias como el *Decamerón* o *Las mil y una noches*, así como de los otros trabajos de Potocki marcados por un arduo interés cultural y esotérico. Porque no es casualidad ni capricho que este Polaco ambiente su obra en España, conoce bien las problemáticas culturales y religiosas de su época impregnando a la novela de una comicidad particular nacida de la intolerancia e incompatibilidad de culturas y tradiciones.

La novela contiene picardía y una intriga en la que “lo fantástico” marca la no – solución de una disyuntiva cultural: cuando parece que la solución al misterio estructural y temático de la novela se ve resuelto, aparece “lo fantástico” para (des)estructurar dicha solución e insertarnos nuevamente en un laberinto infinito que prosigue tras cerrar la última página del libro. Cuando el Jeque de los Goméz confiesa a Alfonso que todo ha sido un plan

elaborado para probar sus convicciones<sup>38</sup>, aparece nuevamente el hecho sobrenatural dando fin a la novela y colocándola a la vez desde un punto de partida reiterativo en el laberinto estructural del relato: terminada la explicación del Jeque de los Gómez, Alfonso despierta bajo la horca de los hermanos Soto junto a los lacayos que se supone le habían abandonado desde un comienzo, con lo que se da fin a la historia.

Cierra la historia con el elemento “fantástico” contenido en la duda de si todos los acontecimientos vividos por Alfonso y legados en su manuscrito fueron realmente ciertos o producto de su imaginación.

“Lo fantástico” está presente y articula el relato en su forma y contenido. Pero ¿es suficiente para calificar la novela como “fantástica” considerando toda la riqueza cultural que emana? “Lo fantástico” se articula como el recurso interminable que da cuenta de una problemática real plasmada en la novela. El laberinto interminable es la imposibilidad de una homogeneización cultural. “Lo fantástico” es la imposibilidad a su vez de una homogeneización teórica.

No es lo mismo plantear a una obra como “fantástica” que plantear a una obra como romántica o naturalista. “Lo fantástico” en este relato es la estética que funciona como motor operativo y que permite a la obra articularse de una forma ambigua. “Lo fantástico” es el horror, la vacilación y la impresión ante un hecho extraño. “Lo fantástico” entonces podría estar presente desde Homero hasta Borges, desde Virgilio a Mallarmé, todo se trata aquí de defender lo indefendible, de defender las propias convicciones.

Porque que lo mítico y místico no pueda ser considerado “fantástico”, parece más un asunto de convicciones personales que de discrepancia teórica. Yendo más lejos, podemos considerar a todo texto como ficción y por tanto como una ruptura al mundo cotidiano, pero adentrarnos en una discusión tal podría aventurarnos en un diálogo eterno.

El *Manuscrito encontrado en Zaragoza* es una obra “fantástica” pero a la vez se hace cargo de diversas visiones de mundos. La presencia de la Ilustración se hace presente a través de la figura del cabalista que se niega a comprender de una forma no-racional los acontecimientos novedosos: se trata de un nuevo espíritu, el romántico, que da un pregusto de los estremecimientos inéditos que una nueva sensibilidad pedirá bien pronto a la fascinación de lo horrible y lo macabro y de lo cual “lo fantástico” no puede hacerse cargo en su totalidad.

Hablar de “lo fantástico” teóricamente sería, en su sentido más global, hablar de la conjunción de las teorías mencionadas, del cumplimiento de todas ellas, lo cual sólo podría darse en la conjunción de un corpus que se transforma en “lo fantástico” verdadero. El acuerdo acerca de qué es “lo fantástico”, entonces, está establecido en un corpus relativamente homogéneo<sup>39</sup> pero con diversas perspectivas teóricas.

El *Manuscrito encontrado en Zaragoza* puede ser considerado una novela “fantástica”<sup>40</sup> en tanto puede introducirse dentro del corpus señalado. Pero pertenecer a dicho corpus no la justifica como una novela que representa la visión de una época. Por esto es difícil catalogar a “lo fantástico” como un género, en la medida en que ninguna de las teorías acerca del tema se hacen cargo de otros aspectos del texto.

<sup>38</sup> Plan en el que incluso el mismo Jeque tuvo participación activa al representar el papel del ermitaño.

<sup>39</sup> Con naturales discrepancias.

<sup>40</sup> O sea perteneciente al corpus de obras que significa la literatura “fantástica”, sobretodo por el hecho de que tanto Todorov como Caillois la reconocen como una de las obras ideales para ejemplificar sus teorías.

En el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* se enmarca como un recurso tanto de formación estructural como de contenido, que se conjuga con otras diversas temáticas sin excluirse entre ellas mutuamente, sino que conjugándose de manera magistral.

Es cierto que Todorov nos dice que no debemos establecer una relación directa entre la obra y el “mundo”:

**“El texto literario no mantiene una relación de referencia con el “mundo”, como a menudo lo hacen las frases de nuestro discurso cotidiano; sólo es “representativo” de sí mismo”<sup>41</sup>**

Pienso que aplicar este pensamiento aquí es ignorar la riqueza del texto, su intertextualidad no sólo se funde con la tradición del *Decamerón* y *Las mil una noches*, sino además con la realidad mística y aventurera de un autor que nos ha dejado en esta obra el manuscrito que contiene la historia de sus viajes.

Ver el texto como un relato “fantástico” en términos de Todorov, es experimentar vacilación a partir de una forma de estructuración compleja y un contenido caracterizado por súcubos y demonios, lo cual no está ausente pero sólo como el eslabón de una cadena mucho mayor.

---

<sup>41</sup> Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, Argentina 1972, pp 17.

## Conclusión(es)

“Aproximación a una teoría inexistente”. Recién aquí podemos adentrarnos a dar una explicación satisfactoria del enunciado inicial, explicación que estructuraremos como una consideración final. Dicho enunciado busca sintetizar la imposibilidad de concebir una teoría única y homogénea. Porque, como se dijo en un comienzo, hay tantas teorías referentes al tema, como personas que las han elaborado.

De este modo, adentrarnos en el tema de “lo fantástico” es introducirse en una problemática no resuelta. Si bien podemos encontrarnos con antologías que reúnen las obras dentro de un corpus, éstas no se rigen por un patrón único. Porque si Caillois, Todorov o Vax realizaran una antología, probablemente nos encontraríamos con diferencias importantes. Lo único que nos restaría es analizar las concordancias entre los distintos corpus.

De esta forma, la posibilidad de configurar una teoría referente a “lo fantástico” queda, en este momento de la historia crítica del término, anulada. Sólo encontramos opiniones y visiones divergentes, dejando a “lo fantástico” a la deriva como un elemento existente pero inabarcable dentro de la literatura.

El *Manuscrito encontrado en Zaragoza* nos ha ayudado a dar cuenta de ello. Dicha obra cumple las expectativas de las distintas posturas teóricas pero en forma aislada. Del mismo modo, hemos visto cómo realizar una lectura a partir de una de las teorías acerca de “lo fantástico”, calificando a la obra como “fantástica” por excelencia, supone coartar un mundo de posibilidades mucho más extensas que se introducen en el relato y de las que ninguna teoría referente a “lo fantástico” puede dar cuenta.

Vacilación, horror, aparición de lo sobrenatural, todas las condiciones que se proponen para el cumplimiento de “lo fantástico” varían en su importancia y aplicación. Las consideraciones metodológicas lejos de complementarse las unas a las otras, se refutan entre sí.

Hablar de “lo fantástico” en literatura es hablar de algo que está presente pero que es indefinible. Es por ahora como hablar de lo que es el amor o la justicia, de términos que arrojarán nociones dispares.

Está presente en el discurso de muchos pero constituye una nada en su imposibilidad de definición. Su uso para designar obras variará dependiendo del criterio utilizado.

Plantear una teoría de “lo fantástico” como una teoría inexistente es hacer hincapié en este hecho: teorías al respecto hay, pero velan por “lo fantástico” de una forma divergente no logrando establecer una propuesta común, homogénea, que lo defina como un constituyente delimitado y específico dentro de la literatura.



---

# Bibliografía

- Caillouis, Roger. *Imágenes, imágenes...* Editorial Universitaria. Buenos Aires, Argentina 1970.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, Argentina 1972.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Editorial Universitaria. Buenos Aires, Argentina 1965.
- Trancón, Montserrat. Teorías de “lo fantástico”, en *Lucanor*, número 14.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela. Barcelona, 2000
- Bloom, Harold. *La cábala y la crítica*, Monte Ávila Editores. Caracas, 1992.
- Lovecraft, H.P. *El horror en la literatura*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- Tacconi de Gómez, María del Carmen. *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito, [en textos literarios.](#)* Tucumán. Argentina, 1995.
- Thomas F. *Glic. Cristianos y Musulmanes en la España medieval*, Alianza Editorial. Madrid, 1991.
- Castro, Adolfo de. *Historia de los judíos en España: desde los tiempos de su establecimiento hasta principios del presente siglo*, Imprenta Librería y Litografía de la revista médica, Cádiz, 1947.
- Beinart, Haim. *Los Judíos en España*, Colecciones Mapfre. Madrid, 1993.
- Potocki, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Ediciones Minotauro. Madrid, 1967.
- König, Irmtrud. [La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna](#) . Frankfurt am Main ; Bern ; New York : Peter Lang. 1984.
- Siebers, Tobin. *Lo fantástico romántico*. Fondo de cultura económica. México, 1989.
- García Gabaldón, Jesús. *Antonio Domínguez Leiva: El laberinto imaginario de Jan Potocki. Manuscrito encontrado en Zaragoza (Estudio crítico)*. En:  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46828399437915617422202/p0000014.htm>
- [Bravo, Víctor](#) , [La irrupción y el límite : hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción](#) . UNAM. México, 1988.