

Sobre Intelección Metafísica y Literatura Fantástica

Javier Mercado

En el siguiente trabajo intentaremos abordar el complejo tema de la literatura fantástica y su especificidad. El objetivo principal estará fijado en la problematización del concepto clásico de “lo fantástico” -según lo aportado por Tzvetan Todorov y Rosemary Jackson en sus estudios sobre el tema- para poner en juego otras concepciones que se alejan de lo estrictamente literario y tratan el tema desde la psicología profunda, la filosofía y la metafísica. Es por esto que el trabajo no tendrá como eje el funcionamiento interno del género y sus producciones -tarea finamente realizada por el citado crítico- sino que explorará otras posibles formas de comprender el “espíritu” que mueve la producción de este tipo de textos. Se tratarán particularmente ciertos planteos presentes en las obras de Carl G. Jung, Karl Jaspers y Henry Corbin que tocan el problema de la imaginación fantástica y que, a nuestro criterio, pueden contribuir a enriquecer nuestra comprensión de la literatura fantástica -como así también otras formas del arte cuyas producciones pueden definirse en algún grado mediante este término- en un contexto más amplio y rico: el de las producciones culturales humanas.

Palabras clave: Literatura - Arte - Fantasía - Psicología – Filosofía

In this paper we will tackle to the complex issue of fantastic literature and its specificity. The main objective is fixed on the critical analysis of the classical concept of “fantastic”, as provided by Tzvetan Todorov and Rosemary Jackson in their studies on the subject, to consider other concepts that are not deviated from the literary field and to approach the topic from the fields of analytical psychology, philosophy and metaphysics. That is why the main focus of this work is not about the inner workings of genre and its productions -task already done by that critic named above- but it will explore other possible ways of understanding the “spirit” that moves the production of such texts. The work will be focused particularly on some of the works of Carl G. Jung, Henry Corbin and Karl Jaspers that deal with the problem of fantasy and imagination. In our view, these works can help us to enrich our understanding of fantastic literature -as well as other forms of art which production can be defined in some degree through this term- in a broader context: the human cultural productions.

Key words: Literature - Art - Fantasy - Psychology - Philosophy

Sobre Intelección Metafísica y Literatura Fantástica

Javier Mercado*

NOLI FORAS IRE, IN TEIPSUM REDDI,
IN INTERIORE HOMINE HABITAT VERITAS

Agustín de Hipona

El problema de la literatura fantástica

Hablar de literatura fantástica, aunque en principio parezca naturalmente sencillo, supone más de un problema, especialmente si se tiene en cuenta la dificultad para definir “lo fantástico” y cómo se presenta en la especificidad literaria. En general, se tiene la presunción de que es fantástico cualquier tipo de relato que trate de fenómenos sobrenaturales, extraordinarios y hasta terroríficos. Es decir, un relato en el que las características del mundo que normalmente consideramos como fenoménicamente real y dado se alteren y deformen de una u otra manera.

Tzvetan Todorov, en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1972) habla con mucho tino de la necesidad de *incertidumbre* en el lector. En el relato fantástico los hechos que aparecen irreales no tienen, desde el comienzo, una explicación ni justificación clara. El principio de lo fantástico está en la duda del lector sobre lo que está sucediendo ¿es verdadero o falso? ¿tiene una explicación racional o no? ¿forma parte del mundo real? El hecho de que estas preguntas estén presentes en el lector y lo mantengan en vilo es una buena forma de definir a un relato como fantástico.

Si finalmente se halla -o se descubre- una explicación racional o lógica sobre los sucesos, el relato pasa a ser una suerte de “policial científico” o “suspense racional”, lo que estrictamente Todorov llama “fantástico-extraño” o “fantástico puro” de acuerdo a sus características. Si se da el caso contrario y no existe posibilidad alguna de encontrar ningún corsé lógico que lo haga encajar en nuestro mundo -lo que plantea la necesidad de postular nuevas leyes y lógicas de funcionamiento para el universo en el cual se desarrolla el relato- la narración fantástica pasa a ser del tipo “maravillosa”. Las clasificaciones de Todorov siguen y se diversifican para poder dar cuenta de las diferentes posibilidades del género hasta agotar estructuralmente todas sus variantes, al menos desde el punto de vista occidental.

Un paso más allá, que implica un verdadero salto cualitativo en la consideración de esta cuestión, lo da la crítica Rosemary Jackson con su libro *Fantasy: literatura y subversión* (1986). En este trabajo -que ya no se centra en las características estructurales de estos relatos, sino que intenta abordarlos desde una perspectiva socio-semiótica- se pone al frente un detalle que hasta el momento no había sido tenido debidamente en cuenta: la literatura fantástica se produce *dentro* y *está situada* en un contexto social y no puede entenderse aisladamente. Es imposible dar una lectura de estos textos que esté fuera del tiempo. Lo fantástico se modifica significativamente si tienen en cuenta las posiciones históricas y políticas de los autores.

Desde esta perspectiva, la literatura fantástica se concentra en lo no dicho, en aquello que se ha tratado de ocultar y se ha cubierto hasta volverse invisible. El *fantasy* literario demarca, entonces, los límites de un orden social, lingüístico y psíquico, e interroga estos límites a través de lo “irreal” que se introduce como elemento disruptivo

* CONICET - CIFYH, UNC.

de ese orden dado. En este sentido, es lógico que la autora diga: “*El fantasy no tiene que ver con inventar un mundo otro, no-humano: no es trascendental. Tiene que ver con la inversión de elementos de este mundo, re-combinar sus rasgos constitutivos en nuevas relaciones para producir algo extraño, poco familiar y aparentemente 'nuevo', absolutamente 'otro' y diferente*” (1986: 35).

Siguiendo con su planteo, Jackson redefine lo fantástico como un *modo* literario y no un género. Es decir que adquiere diferentes características textuales y estructurales de acuerdo a los diferentes contextos sociales en que se encuentre, aunque mantiene las características subversivas que marcamos anteriormente. Esta proposición queda ampliamente demostrada cuando la autora, al estudiar la literatura fantástica de las dos centurias posteriores a la revolución industrial, determina dos grandes grupos de relatos que dan cuenta de diferentes momentos y modos de entender este proceso de cambio social y tecnológico. Por un lado existen textos en los que prepondera una visión nostálgica y romántica que se centra en una serie de motivos medievales asociados a las hadas, las gestas y los bestiarios; en estas ficciones se da lugar a una diégesis “otra” donde el mundo está más unificado y es más compacto y coherente. Por otro lado, rescata otras fantasías donde todo es más sórdido, oscuro e inquietante, el mundo ha sido invadido por extrañas presencias que provocan el malestar y la incertidumbre. Esta es la diferencia, justamente, entre lo maravilloso y lo fantástico (1).

Ahora bien, podemos preguntarnos ¿es que aquí se termina la *quididad* (2) de lo fantástico? Al demostrar que existe una estructura y clasificación posibles para la literatura fantástica, Todorov pone de manifiesto una condición fundamental de su existencia; pero poco nos aporta sobre las leyes de su esencia o, si se prefiere, de su modo de ser. Igualmente, Jackson mucho nos dice sobre un texto fantástico y su emergencia en un determinado tiempo y lugar. Estos dos estudios sobre lo fantástico, que creemos deben ser tenidos por complementarios más que como antagónicos, han abierto un camino por el que pretendemos seguir, pero llevando la cuestión un paso más allá e internándonos en los dominios de la filosofía. Es decir que, así como Jackson amplía el trabajo realizado por Todorov del texto a lo social, nosotros, con modestia, intentaremos extender la cuestión hacia el ámbito de la reflexión metafísica. Entendemos a lo fantástico también como un modo de expresar aquello invisible y misterioso que no forma parte estrictamente de nosotros ni de nuestra sociedad, pero que no por ello podemos arrogarnos el derecho de negarle presencia ontológica.

El carácter fantástico de un texto, intuimos, no se halla solamente en su materialidad textual como tal -es decir, en sus estructuras narrativas-, ni tampoco se hospeda exclusivamente en el lector -aunque todas las operaciones de lectura que sobre el texto mismo pueda éste realizar son justas y necesarias-. La *fantaseidad* de una obra fantástica, intuimos nuevamente, puede que también esté dada por la relación oscura y problemática que ésta entabla con su autor, con el lector y con el mundo. Hipotetizamos primeramente, entonces, que mundo, autor, lector y obra se religan de manera íntima para dar lugar a eso que llamamos “lo fantástico” en el arte y, en nuestro caso, en la literatura.

Es interesante traer a colación -a fin de comenzar el largo trabajo de dar pábulo a lo propuesto- que, como lo certifica Jackson, la literatura fantástica como género así denominado es propia de la modernidad y surge en el seno de una cultura laica. Con esto pretendemos recordar que este tipo de narraciones se cristalizan en una época donde la ciencia tenía como norte el explicarlo y entenderlo todo. Generalizando un poco sus planteos, bien se podría decir que a partir de su método, la ciencia ofrecía al

hombre de los siglos XVIII, XIX y buena parte del XX un mundo firme y sólido, desprovisto de misterios y terrores, un mundo en donde todo era conocido -o llegaría a serlo en algún momento- y tenía una explicación racionalmente válida. Es en este fresco donde irrumpe lo fantástico para mostrar su carácter disruptivo y desorganizador como la *khôra* platónica, abriendo una honda grieta en todo el sistema epistemológico que sostenía ese mundo.

Y recordemos también, para no ceñir el asunto a lo netamente sociológico, que todo ser humano, ya sea autor o lector, experimenta en sí mismo algo que llamamos “la realidad”. Se podría proponer que “lo real” se constituye primariamente de una serie de acuerdos mutuos entre los miembros constituyentes de una sociedad a fin de facilitar su vida. Estos acuerdos, partidos quizás del lenguaje, implican simbolizaciones, modos de ver y comprender, principios y reglas. Constituyen lo que podríamos llamar la diégesis del mundo en que vivimos. Y, si bien esta puede variar un tanto de sociedad en sociedad, podemos afirmar que, en un momento dado sincrónicamente, existe una diégesis global que involucra a cada uno de los seres humanos.

Sucede que los hombres no estamos recordando continuamente nuestra diégesis -como tampoco recordamos el aire que respiramos a cada instante y nos rodea- y esta serie de reglas pasa a ser considerada algo en sí mismo, como un hecho natural y cierto. Por eso experimentamos tan fuertemente que la realidad “está ahí” y que de algún modo tiene una serie de reglas ciertas y fijas que regulan su constitución y funcionamiento, su modo de ser. Así llegamos rápidamente a la conclusión de que cualquier persona en sus cabales es capaz de experimentar la realidad tal como es, es decir, *tal como la experimenta la mayoría o tal como los acuerdos dicen que es*.

La constitución de lo fantástico, entonces, también anida en una sensación, primaria y fuerte, del hombre. La sensación de que se han roto los pactos de la realidad que, como vimos, implica romper eso que es “la realidad en sí”. Fantástico es, entonces, lo no-real, lo no sustancial, lo que no está en el mundo ni puede formar parte de él de acuerdo a la forma en la que nosotros -la mayoría- se lo representa. Y en la medida en que autor y lector son también personas, esta sensación puede que se apodere de ellos como individuos.

Es a raíz de estas particularidades que comúnmente se sugiere que este tipo de creaciones artísticas responden a una necesidad de evasión del mundo cotidiano, falta de fuerzas para enfrentarse a él o a una imaginación demasiado vívida que desea expresarse. Lo fantástico nos remite a un mundo de *posibilidades imposibles* en que el hombre es más libre pero menos real. Y dado que las creaciones fantásticas son *no-posibles* desde el punto de vista científico, *no-sustanciales* en tanto que partes de un mundo en sí, y *no-reales* para la conciencia psíquica, no poseen peso específico en el mundo humano, ni nada dicen de él, ni nada le aportan (3).

¿O será que el sentido común -hoy por hoy eminentemente racional, técnico y pragmático- ha sido demasiado duro con la fantasía? Como lo ha comprobado sobradamente Ernst Cassirer, ningún sistema simbólico humano existe solamente por existir, sin estar fundado en ninguna necesidad. Así, también podemos proponer que existen un arte y literatura fantásticos (aunque no siempre se los pueda clasificar como tales a partir de la carga semántica que esta palabra ha tomado en la actualidad) que no nacen en el seno de la mentalidad iluminista de los últimos siglos. Mitos, cuentos, leyendas y creencias ancestrales que se transmitieron de boca a oído durante generaciones son las pruebas más fehacientes que podemos encontrar de una forma “fantástica” de entender el mundo y que de ninguna manera puede reducirse al mero y

simple artificio creativo de pueblos que no tuvieron la racionalidad científico-técnica como eje central en torno al cual desenvolver su existencia. Al contrario, a partir de estos relatos organizaron su mundo y los utilizaron como herramientas para indagar en él; el estatus epistemológico de estas narraciones no puede ser el mismo para ellos que para los sujetos occidentales modernos, ni podemos calificarlos -no sin cierto desdén y aire peyorativo- de “puras fantasías” cuyo valor último, para nosotros, radicaría en su valor antropológico.

La crítica ha pasado de la *poética* de lo fantástico a la *política* de estas producciones. Nosotros queremos sumarnos a esta corriente proponiendo una *metafísica* de lo fantástico que, sin dejar de lado la importancia y pertinencia de los trabajos anteriores, le aporte a éstos una mirada proveniente de esa rama de la filosofía. De esta forma, pensamos, el aporte puede ser significativo en tanto a la mirada estructural (Todorov) y a la mirada sociológica (Jackson) se le suma la mirada filosófica que, como hemos dicho, en nuestro caso está orientada hacia el valor simbólico de estos textos y su capacidad de remitirnos a instancias que circundan la existencia material. Los textos fantásticos, pensamos, deben ser también interrogados con la mirada del filósofo (particularmente del metafísico) en tanto el valor y la importancia de éstos para la reflexión en el citado campo puede ser extraordinaria. Es por eso que proponemos un cuadro de doble entrada: desde la psicología profunda de Jung, que remite ciertos motivos de la imaginación fantástica a una instancia supra personal o epocal, como es el inconsciente colectivo. Y desde la filosofía, con los aportes de Jaspers y Corbin, que, respectivamente, nos certifican la *seidad* de un ámbito metafísico y la posibilidad de avizorarlo a partir de la imaginación fantástica.

Así pues, podemos entender a la literatura fantástica -subsistema que se integra en la Literatura y ésta a su vez en el Arte- como una construcción simbólica que puede ser significativa y necesaria en tanto nos permite conocernos mejor a nosotros mismo como seres humanos y también al mundo en que vivimos entendido como algo omniabarcante que excede por mucho los acuerdos antes mencionados. O al menos eso proponemos como punto de partida y segunda hipótesis.

¿Hacia dónde nos lleva la fantasía?

Interroguemos, primero, a la palabra. 'Fantasía'. ¿Qué entraña en ella? ¿Qué nos indica?

De acuerdo a la RAE, la palabra 'fantasía' designa *la facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar ideales en forma sensible o de idealizar los reales; es el grado superior de la imaginación en cuanto inventa o produce*. Su etimología remite en todos los casos al latín *phantasia*; y aquí también encontramos un acuerdo en los dos significados de este término: 1) *Imaginación creadora o facultad de la mente para crear imágenes o representarse cosas inexistentes* y 2) simplemente *imagen mental*.

Ahora bien, llegados a este punto nos encontramos con que no hay un acuerdo total entre dos de los lingüistas que dieron lugar a los diccionarios etimológicos más renombrados de la lengua española -a saber, Joan Corominas y Guido Gómez de Silva- sobre el origen griego del término. Y, aunque desde el punto estrictamente lingüístico estas diferencias sean más bien sutiles y finas -lo que no provoca ninguna disonancia entre sus trabajos-, para los objetivos de nuestro estudio entrañan grandes

consecuencias. Dado que este cambio de matices semánticos radica en la preeminencia del significado 1 o 2 -de los anteriormente mencionados- en cada autor, y que Corominas se inclina por el primero en tanto que Gómez de Silva por el segundo, expondremos cada una de las posturas en ese orden.

Joan Corominas propone que el término griego *phantasia* (fantas...a) -cuyo significado sería el de “aparición” o “imagen”- deriva de *fantazō* “yo me aparezco”, y éste de *pháinō* “yo aparezco”. Al mismo tiempo, conecta muy estrechamente esta palabra con una hermana muy cercana, *phántasma*, que designa a una aparición o imagen concreta. Es decir, que si la fantasía nombra la aparición o la imagen como fenómeno general, el fantasma es su particularización concreta en un ente o en una situación.

Y aquí es imposible no recordar al *Timeo* de Platón. En este diálogo, el mundo superior e inmutable es designado con el famoso término de “Idea”, del griego „*ἰδέα* (*idea*) “imagen ideal de un objeto”, “el aspecto de una cosa” o, más propiamente, “la forma”, derivado del verbo griego *εἶδω* (*eidō*) “ver, divisar, percibir con la vista”, cuya forma del aoristo es *εἶδον* (*eidon*) que significa “yo vi”; a su vez, el sustantivo derivado del verbo griego *eidō* es *εἶδος* (*eidōs*) (4) “forma típica que presenta una cosa”, “prototipo, modelo, arquetipo de una cosa”, “manera de ser”. Según Platón, la copia material de la Idea -*eidōs*- que respeta fielmente su arquetipo es un *εἶδον*, en tanto que la copia que no lo es, la copia que engaña, tiene el paradójico nombre de *φάντασμα* (*phántasma*). Si la copia que sigue al paradigma marcado por el *eidōs* es mesurada, bella y bondadosa, el *phántasma* -la mala reproducción- es *no-bella* y *no-buena*: propiamente, la irrupción del mal en el mundo.

Así, quizás a través de este recorrido previo por Platón y Corominas, podamos entender mejor la definición que la RAE da del término 'fantástico': *Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación; perteneciente o relativo a la fantasía*.

Detengámonos ahora en Guido Gómez de Silva. El autor remonta el origen del griego *phantasia* no al verbo *φαίνω* (activo) como Corominas, sino a *φανταζομαι*, verbo deponente que, entendido en voz media, designa la acción de “volverse visible”, “dejarse ver” “mostrarse”. En este segundo caso, como vemos, 'fantasía' se relaciona más propiamente con la capacidad que tiene de mostrarse, de hacerse visible, algo que está en las sombras o es de difícil acceso. Igualmente, el autor relaciona a 'fantasía' con 'epifanía' (*ἐπιφάνεια*, “manifestación”), en tanto que esta proviene del griego *ἐπιφαίνειν* y consecuentemente significa “poner de manifiesto”.

Asimismo, esta segunda posibilidad es apoyada por Bárbara Pastor y Edward Roberts en su *Diccionario etimológico indoeuropeo de la Lengua Española* (1997) en tanto que remontan las palabras 'fantasía' y 'fantasma' a una misma raíz indoeuropea: **bhā*. Ésta alberga el significado primigenio de “brillar” o “resplandecer” (5). Así, cuando se le adosa el sufijo *es*, da como resultado el **bhā-es* del que procede el griego *φως* (luz); y cuando se le adosa el sufijo *yo*, se llega a **bhā-yo* que se relaciona con *φαίω* (*fainō*, brillar, aparecer). Es por esto que de la mencionada raíz y significación primaria se derivan palabras como 'fantasía' y 'fantasma', pero también 'fenómeno', 'diáfano' y -muy significativamente, 'hierofante' (6) -quien es portador de lo sagrado o

facilita el contacto, obrando como pontífice con lo sagrado mediante su “presentización” simbólica en el espacio-tiempo.

Como vemos, las dos posibilidades en las que se parte la significación de la palabra 'fantasía' nos han llevado a lugares sumamente distantes y, desde determinados ángulos, diferentes. Según concluimos del recorrido realizado por la etimología, el significado 1 está más estrechamente relacionado con la imaginación entendida como una forma de representación de contenidos psíquicos y con la capacidad de representación como una propiedad inherente al ser humano que le posibilita dar cuenta de ciertos desarrollos mentales que, si bien pueden partir del mundo, no hallan primariamente su fuente nutricia en lo real sino en algo exógeno a tal ámbito -de allí la conocida frase “las alas de la imaginación”-. El significado 2, a su vez, nos remite hacia la luz (entendida esta no como algo que sirve para ser visto sino para ayudar a ver) y a la capacidad de volverse visible, manifiesto o mostrable que tiene aquello que por sus características intrínsecas permanecía en el ámbito de lo oscuro o lo recóndito y que, mediante una serie de operaciones que involucran a las imágenes y la imaginación, nos revela alguna de sus propiedades.

En los siguientes dos apartados trataremos cada una de estas significaciones en su especificidad y relevancia para la actividad humana artística, psicológica y filosófica. Para la primera, y dado que su contenido nos parece eminentemente psicológico, nos ayudará Carl G. Jung en nuestro trabajo. Para la segunda, de índole metafísica, recurriremos a Karl Jaspers y Henry Corbin.

La fantasía según Carl G. Jung

Antes de concentrarnos en Jung, nos interesa señalar que Jackson disiente con Todorov en su menosprecio por el psicoanálisis a la hora de estudiar el *fantasy*. Considera la autora que es el carácter inconsciente de las estructuras sociales, económicas y políticas lo que se está poniendo en evidencia a través de estos relatos. La observación es justa, pero nosotros proponemos que, a partir de Jung, la reflexión puede tomar un vuelo mucho más amplio y ser entendida en otro contexto. En este sentido, nos permitimos una pequeña divergencia con Jackson: la naturaleza del inconsciente -que podemos conceptualizar mediante la conjunción del pensamiento freudiano con el junguiano- no se fija ni se limita a lo “no sabido”, “lo reprimido” o “lo oculto”. Siendo esto así, hablar de estructuras sociales inconscientes es correcto pero reduce inevitablemente la profundidad que este concepto tiene para sus creadores. El inconsciente (personal y colectivo) está surcado por imágenes y seres que nos resultan extraños y cuyo origen desconocemos, algunas de estas figuras nos pertenecen como individuos, otras como comunidad, otras como humanos, y otras no sabemos con certeza de dónde provienen.

Es curioso que alguien tan aparentemente lejano a toda metafísica como el propio Sigmund Freud haya reparado, quizás muy a su pesar, en este hecho:

Todo sueño tiene por lo menos un lugar en el cual es insondable, un ombligo por el que se conecta con lo desconocido y Aun en los sueños mejor interpretados es preciso a menudo dejar un lugar en sombras, porque en la interpretación se observa que ahí arranca una madeja de pensamientos oníricos que no se deja desenredar, pero que tampoco ha hecho otras contribuciones al contenido del sueño. Entonces ese es el ombligo del sueño, el lugar en que él se asienta en lo no conocido (7).

Así, notamos que al decir “estructuras inconscientes” estamos poniendo cierta carga semántica en la palabra *inconsciente* que es muy diferente si decimos “imágenes del inconsciente”. Esta diferencia es la que queremos marcar para abocarnos a la segunda posibilidad, más propiamente junguiana, que conecta el ámbito de lo psíquico con el de lo metafísico. Recordemos que el recorrido teórico de Jackson pasa mayormente por Freud y Lacan, recorte que le es sumamente conveniente para sus objetivos pero que deja fuera una gran cantidad de autores e ideas del mismo campo cuyos planteos sobre el inconsciente toman matices marcadamente divergentes a los freudianos, como es el caso del mismo Jung o Georg Groddeck. Nos parece que enfocar la cuestión desde el psiquiatra suizo nos permite aproximarnos -y, por qué no, dejarnos caer- por ese ombligo que siempre ha sido tan temido.

Ahora bien, dado que rastrear el concepto de fantasía en toda la obra de Jung es un trabajo que excede por completo los objetivos de este estudio, lo que haremos será centrarnos en la especificación ensayada por él mismo en su libro *Tipos Psicológicos* -particularmente en la sección de “Definiciones”. Aquí, Jung diferencia dos aspectos necesarios para comprender la fantasía, a saber: la fantasía entendida como *fantasma*, y la fantasía entendida como *actividad imaginativa*. Las trataremos en ese orden.

La fantasía entendida como fantasma se trata de una libre fluir de la actividad creadora del espíritu, producto de la combinación de elementos psíquicos inconscientes. O, en palabras del autor: “... un complejo de representaciones que se distingue de otro complejo de representaciones por el hecho de que no responde a él ninguna situación exteriormente real.” (Jung, 1947: 504). Se tiene, entonces, por un conjunto de imágenes que no representan ninguna realidad del mundo en particular, sino que remiten puramente a la psique. Nótese en este caso cómo la designación de *fantasma* remite indudablemente al sentido número 1, especialmente entendido como imagen que se fija o imprime en un la fantasía y que proviene de las profundidades del inconsciente personal. Lo interesante de la fantasía, lo que la constituye como una fantasía “verdadera” es la irrupción no voluntaria ni dirigida de elementos inconscientes en la conciencia. Este sentido se puede asociar plenamente con la definición freudiana de la fantasía -tomada a pie juntillas por Jackson- que reza: “Guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente” (Laplanche-Pontalis, 2007: 138) (8).

Cabe agregar que, si esta irrupción se torna completamente automática y reduce la voluntad del sujeto, se trata de una “fantasía pasiva”, lo que en el esquema junguiano puede comprarse directamente a la patología o a una personalidad disociada. En este caso, la fantasía se aparece como evidente, como parte del mundo, y no como un producto de la “mente” (9); se ha apropiado de la conciencia y distorsiona los acuerdos básicos que conforman el mundo. Se asemeja a una estado de sueño permanente en tanto que -durante esta etapa del día- no existe oposición consciente alguna en la mente del durmiente. Este comportamiento es típico de una individualidad que no ha hallado su unidad y es muy poco probable, a juicio de Jung, que pueda llevar a cabo una producción artística sistemática (10).

La segunda posibilidad, esa que Jung llama “fantasía activa”, es la que nos interesa más propiamente. En este caso, la irrupción no se extrapola con el mundo, sino que es percibida como un contenido inconsciente. Debe su existencia a un proceso inconsciente intenso y también a la disposición consciente de admitir tales conexiones inconscientes conformándolas por asociación de elementos paralelos hasta conseguir la

total evidencia; se trata, en definitiva, de un estado psíquico de participación positiva de la conciencia. No se contrapone a la actividad consciente, sino que la compensa para llegar a una mejor comprensión. Dice Jung: "... *la forma activa suele ser una de las supremas actividades del espíritu humano. Pues en ella confluyen la personalidad consciente e inconsciente del sujeto en un común y unificador producto*" (1947: 506).

Con esta segunda acepción la fantasía cobra un particular relieve que la lleva más allá de su mera valoración patológica. Ahora puede ser comprendida también como un hecho positivo que tiene por objeto la unificación de la personalidad en pos de algo concreto: una mejor comprensión. Puede tratarse de la comprensión de uno mismo (los famosos "conócete a ti mismo" y "cuídate a ti mismo" griegos) o del mundo que circunda ("el mundo que conozco está en mi interior" del taoísmo). Lo cierto es que la unificación que provoca la fantasía se vuelve productiva para el sujeto en muchos aspectos. Agrega Jung:

Al ser la fantasía activa el signo principal de la actividad artística, hemos de considerar al artista no sólo como expositor, sino como creador también, y por lo tanto como educador, pues sus obras tienen el valor de símbolos que prescriben futuras líneas de evolución. (1947: 510)

Más todavía, esta fantasía puede ser distinguida interpretativamente del mero síntoma freudiano. Éste hace referencia a una existencia puramente causal y reduccionista de la fantasía. Los móviles de su aparición pueden ser -y en la mayoría de los casos son- retrospectivos, o se trata de energías instintivas que les han provisto de fuerzas para aflorar. Jung va mucho más allá en su interpretación de la fantasía en tanto que la transforma en *símbolo*. En este caso, se reconoce que toda fantasía posee una finalidad propia, un para qué que justifica su existencia y le provee de una causa final. Se trata, ahora, de averiguar las causas y también los fines, lo que la fantasía quiere decir, lo que se propone, lo que pretende. Tiende al reconocimiento del factor creador de la psique como pasible de tener fines.

Esta conclusión a la que llega Jung -el valor simbólico de la fantasía- es complementaria y necesaria para el segundo aspecto que marcamos al comienzo: la fantasía como acto, la fantasía entendida como *actividad imaginativa*. Aquí se conjugan las imágenes y su irrupción en la conciencia como la actividad creativa necesaria para combinarlas en un mosaico coherente que ayuda a la individuación del hombre. Continúa Jung:

... la imaginación es sencillamente la actividad reproductora o creadora del espíritu (...)
La fantasía como actividad imaginativa es sencillamente la expresión directa de la actividad vital psíquica, de la energía psíquica que sólo es dada a la conciencia en forma de imágenes... (1947: 512)

De este modo, fantasía también implica un acto consciente del hombre, un acto de creatividad y organización que desliga a la fantasía del puro caos informe o de la actividad inconsciente entendida como patología. Para destacar el valor fundamental y trascendente de las imágenes que aparecen en estas fantasías Jung (2010: 475) refiere un concepto acuñado por los Padres: *imago Dei*. Según los primeros teólogos cristianos, la imagen de Dios estaba grabada en el alma del hombre, y esta imagen emerge en determinadas circunstancias para hacerles posible el conocimiento de su creador. Algo semejante, aunque no igual, es lo que trata de esbozar Jung: existen en el hombre

imágenes, símbolos, motivos que reaparecen a lo largo de épocas y sociedades. Estas apariciones dan lugar a producciones humanas de diferente tipo que portan un saber que no se ha originado en el espacio-tiempo en que se registra la emergencia y que puede ser, en determinados casos, metafísico.

Es así que podemos decir -y también proponer a modo de conclusión sobre este punto- que el contenido de lo fantástico constituye, desde el punto de vista psíquico, una extroyección de contenidos que son en cierta medida propios (inconsciente personal) y en cierta medida del conjunto de la humanidad (inconsciente colectivo), pero que no son simples delirios insignificantes ni provienen de ningún “vuelo” de las alas de la imaginación -entendido como un mero abandonarse al fluir de las imágenes sin más, como si éstas fuesen un mosaico anárquico desprovisto de toda organización intrínseca. Estos contenidos provienen de lo más profundo del hombre y se organizan de acuerdo a una actividad que le es específica.

Lo circunvalante y lo imaginal, Karl Jaspers y Henry Corbin

Para adentrarnos en esta parte del trabajo, es preciso comprender que nos salimos del ámbito estrictamente psicológico o artístico para dar paso a la metafísica. Retomando la función simbólica de la fantasía, no se trata ahora de explorar su significación en el hombre, sino de verla en tanto que medio de conocer aquello que se encuentra *t! met! t! fusikē -tá metá tá physicá-* es decir, “lo que está detrás de la física”, de acuerdo a la expresión acuñada por Andrónico de Rodas.

Este punto de partida supone, entonces, aceptar algunos axiomas básicos de toda metafísica como punto de partida. El primero, acordar en que hay algo más allá de la física cuya presencia es determinante para el mundo físico, a saber, que obtiene su ser de esta presencia ubicua, omniabarcante y envolvente. Podemos representarnos esta acción de modo semejante -y no se olvide que estamos en el campo de las analogías- al Alma del Mundo de Platón.

La segunda suposición reza que, si bien ese mundo no nos es accesible mediante la razón o los sentidos, no por eso carece de inteligibilidad y orden, propiedades que lo hacen accesible mediante el intelecto (11). La contemplación intelectual (algo que no debe confundirse con aquello que en Occidente se entiende por misticismo, pero que tiene algunos puntos de contacto y, en este caso, nos sirve como término de comparación para aproximarnos al concepto antes mencionado) es el camino hacia la percepción de lo metafísico. Y como tal, la transmisión y expresión de esta experiencia, de este conocimiento, debe realizarse a través de los símbolos en tanto que ellos conectan los mundos (12).

Los símbolos son, entendidos desde la perspectiva metafísica, los signos de lo sagrado, son una forma autónoma de revelación de lo trascendente. Es por esto que el símbolo es pluridimensional, dado que todos los significados se reúnen en un todo integrado. Su lógica, del mismo modo, no es la linealidad racional, pero no carece de coherencia unificadora. A través del símbolo se proyectan las múltiples formas del Ser, que no dejan de ser una como uno es su origen, pero que se manifiestan en una multiplicidad de formas en el plano fenoménico. Estas formas -nuestro mundo- nos posibilitan el conocimiento indirecto de aquello que no nos es directamente accesible sensible ni mentalmente; en este sentido, podemos decir que nos posibilitan un acercamiento -con todas las imperfecciones del caso- a eso que los griegos llamaron “el

origen”, ¹ ϕ_{rc} », en el sentido más metafísico del término. El símbolo aparece cuando lo que se pretende significar no es representable bajo ninguna otra forma material y refiere su sentido a algo no sensible.

Es en este contexto que invocamos a Karl Jaspers, quien resume con firmeza y precisión estos conceptos en su libro de conferencias *La filosofía desde el punto de vista de la existencia* (2006). En particular, nos interesa rever el capítulo III, enigmáticamente titulado “Lo circunvalante”.

La pregunta fundamental de la que parte Jaspers es: *¿Qué existe?* Trata de desentrañar la pregunta por el Ser primordial y uno, aquel del que todos los demás entes toman el ser. Desde los comienzos de la filosofía occidental se han dado distintas respuestas al problema, todas erróneas en tanto que pretenden ser únicas y totales.

Todas estas maneras de ver tienen una cosa en común: interpretan el ser como algo que me hace frente como un objeto al cual me dirijo mentándolo (13). Este protofenómeno de nuestra existencia consciente es tan natural para nosotros que apenas advertimos lo que tiene de enigmático. (Jaspers, 2006: 28)

Cuando pensamos en algo, ese algo a lo que nos dirigimos como un objeto lo pensamos diferente de nosotros, es decir, que lo vemos como “objeto” en tanto que nosotros somos “sujetos”. Esta separación es, de acuerdo a Jaspers, inherente a la consciencia y en ella existimos cuando estamos conscientes y nos movemos en el ámbito del pensamiento. Incluso cuando pensamos en nosotros mismos nos convertimos en algo diferente de nosotros, a la vez que seguimos existiendo en nuestra unicidad.

Para Jaspers, la forma habitual en la que nuestra conciencia conceptualiza el conocimiento es mediante la diada sujeto-objeto, pero concluye que en el fondo no es más que una noción imposible. Esta proposición encuentra su argumentación lógica en que uno nunca puede escapar de ella -la diada- a un punto exterior desde donde observarla en conjunto. Pero es justamente este “no poder escapar” el que alude al mundo como un ámbito cerrado que señala en el exterior de él mismo una cierta región absolutamente enigmática y vedada desde todo punto de vista al hombre. De ella es imposible referir nada sin convertirla en un objeto y, por ende, desfigurarla -mediante una idea propia del mundo- dado que el Ser nunca puede ser un objeto. Esta región de lo inefable es, para Jaspers, lo Circunvalante.

Todo lo que viene a ser, ya sea que se piense como sujeto u objeto, se acerca a nosotros saliendo de lo Circunvalante, que no se agota ni deja de ser lo que es por manifestarse. Pero siempre lo Circunvalante permanece oscuro para la consciencia, y sólo se torna un poco más claro a través de los objetos -los símbolos- que lo refieren de forma muy lejana y problemática. Él mismo nunca se convierte en un objeto, pero se manifiesta a través de la separación.

¿Qué puede significar este misterio, presente en todo momento, de la separación del sujeto y el objeto? Evidentemente, que el ser no puede ser en conjunto ni sujeto ni objeto, sino que tiene que ser lo '*Circunvalante*' que se manifiesta en esta separación.
» (...) Lo Circunvalante es, pues, aquello que al ser pensado se limita siempre a enunciarse. Es aquello que no se nos presenta del todo ello mismo, sino en lo cual se nos presenta todo lo demás. (Jaspers, 2006: 29)

Es por eso que no se puede asir la totalidad del Ser, que es lo Circunvalante, ni se puede particularizar en un objeto, ya que él es la condición de posibilidad de todo objeto

y sujeto. El Ser, en su “circunvalancia”, no es accesible directa y totalmente a la conciencia que sólo utiliza palabras y conceptos para referirse a objetos.

Jaspers señala que al cuestionar la realidad enfrentamos los límites que un método científico (o empírico) no puede traspasar. En este punto, el individuo se enfrenta con dos opciones: hundirse en la resignación o dar un salto a lo que él llama la “Trascendencia”. Al dar este paso, los individuos confrontan con su propia libertad ilimitada, que Jaspers llama *Existenz*, y pueden finalmente experimentar una existencia auténtica. La Trascendencia es lo que es más allá de los límites del mundo del tiempo y el espacio.

Y he aquí que la intelección de esta zona misteriosa no es completamente imposible. Como veíamos anteriormente, existen canales o atajos que nos permiten entrever -de forma lejana y quizás al modo de la caverna platónica- el Ser en lo Circunvalante. Si comprendemos esta asociación errónea entre objeto y ser, y concluimos que el Ser mismo no se halla en ningún objeto, entenderemos el verdadero sentido de la mística, como así también de la sabiduría y el arte, ya que sólo es posible acceder a la trascendencia gracias a su ayuda.

Muchos de los filósofos antiguos llegaron a una proposición que es similar en todas las tradiciones: se puede ir por sobre esta separación con la desaparición de toda objetividad y la extinción del yo. El mejor exponente de este tipo de pensamiento es, casi sin dudas, Plotino. Ahora bien, vale preguntarse: si místicos y visionarios han penetrado en lo Circunvalante, ¿pueden hacerlo otros? Ciertamente. Los artistas son también partícipes de esta logia. Incluso, quizás, habría que conjugar todas estas designaciones en una sola, dado que personas de la talla de san Juan de la Cruz, William Blake o Jakob Böhme trascienden las denominaciones de cualquier tipo. Muchos de quienes se remontaron en lo Circunvalante, confusos acerca de lo que experimentaron y sobre cómo exponerlo, se decidieron por el arte.

Como 'existencias' estamos en relación con Dios -la trascendencia- mediante el lenguaje de las cosas, que la trascendencia convierte en cifras o símbolos. La realidad de este ser en cifras no la capta ni nuestro intelecto ni nuestra sensibilidad vital. Dios es como objeto una realidad que sólo se nos da en cuanto 'existencias' y que se encuentra en una dimensión completamente distinta de aquella en que se encuentran los objetos empíricamente reales, que pueden pensarse con necesidad, que afectan a nuestros sentidos. (Jaspers, 2006: 32)

Es capital entender, entonces, que en este planteo la imágenes que aparecen y son plasmadas bajo formas artísticas no tienen un vínculo tan estrecho con la personalidad del obrador, sino que pertenecen a la existencia misma y son captadas por él. Si en el enfoque de Jung la fantasía se entendía como el aflorar de lo inconsciente, aquí se debe quitar el acento en lo personal para dar lugar al concepto de transmisión o, más propiamente, de simbolización. Aquello que existe (14) es una escritura cifrada -“simbolizada”, agregamos nosotros- del modo de ser de lo Circunvalante y que puede expresarse de diferentes formas; una de ellas es lo fantástico en el arte y las letras. La fantasía que revela al Ser no tiene nada en común con la asociación accidental de imágenes: es eterna y encarna el ideal máximo de la no-objetividad en el mundo (15). Es por esto que quienes la han percibido -sean artistas, místicos, filósofos o visionarios- nunca se arrogaron su creación, sino que se esforzaron por demostrar su presencia *ucrónica y utópica* (16) en la existencia.

Arribados a este punto podemos preguntarnos cómo es que lo Circunvalante se

aparece en las cosas. Si bien Jaspers dio una fecunda respuesta a este problema, aquí preferimos alejarnos un poco del filósofo alemán. No es porque su teoría fuese deficiente, sino porque quizás pueda ser compatible con otras propuestas que resulten más provechosas para desarrollar una hermenéutica de la creación artística en general y literaria en particular.

Recurriremos para esto al iranólogo francés Henry Corbin, quien en su libro *Cuerpo Espiritual y Tierra Celeste* (1996) importa la noción de “imaginación creadora” del islam chiíta. Antes de dar cuenta de ella, tocaremos un punto central del platonismo islámico indispensable para su correcta comprensión.

Es quizás por influencia de la citada corriente de pensamiento -o por la traducción del filósofo iraní Sohrevardi (1155-1191), o por el aporte del sufismo en general- que Corbin se pliega a la concepción de un sistema cosmológico tripartito. Existen tres realidades: '*Alam 'Aqli* (Mundo Inteligible), '*Alam Mithali* (Mundo Imaginal) y '*Alam Hissi* (Mundo Sensible). La existencia real -aunque, por supuesto, no siempre material- de cada uno de estos mundos está fundamentada en que se pueden reconocer estas formas como las primeras distinciones del Ser. Así, existe una tajante separación entre el aparecer o existir (17) de las formas sensibles y el metaparecer de las formas inteligibles, que no se exteriorizan. Esta situación podría ser comparada al Mundo de las Ideas y al Cuerpo del Mundo tal como la entiende Platón en el *Timeo*. Y así como el pensador griego propone un mundo intermedio que hace posible la comunicación entre lo puramente fenoménico y lo puramente trascendente -he aquí una de las funciones capitales del Alma del Mundo-, así también la tradición islámica sitúa el Mundo Imaginal o, para respetar la terminología de Corbin, *Mundus Imaginalis*.

En este intermundo se proyectan los arquetipos en que se particulariza en Ser. Algunos de ellos adquieren luego una forma física y corpórea, a diferencia de otros que quedan latentes allí como posibilidades no concretadas. Como puede colegirse desde Platón o Plotino, el grado de similitud entre el mundo imaginal y el inteligible es mucho más grande que entre el sensible y su principio. Esto obedece a que, como sucede en la luz o en los hologramas, las emanaciones del Ser pierden fidelidad a medida que se alejan de su fuente. A estos tres universos, Corbin les asigna tres órganos de conocimiento correspondientes, a saber: los sentidos, la imaginación y el intelecto (triada que se corresponde con cuerpo, alma, espíritu). Al respecto agrega:

Entre los dos está ubicado un mundo intermedio, al cual nuestros autores llaman '*alam al-mithal*, el mundo de la Imagen, *mundus imaginalis*: un mundo tan ontológicamente real como el mundo de los sentidos y el mundo del intelecto, un mundo que requiere una facultad de percepción que le pertenece, una facultad que es una función cognitiva, de valor noético, tan plenamente real como las facultades de percepción sensorial o la intuición intelectual. Esta facultad es el poder imaginativo, que hay que evitar confundir con la imaginación que el hombre moderno identifica con “fantasía” y que, de acuerdo a él, produce sólo lo “imaginario”. (Corbin, 1995)

Detalla que este mundo imaginal tiene propiedades específicas -como la extensión, la forma o el color- y está surcado por entidades verdaderas, lo que elimina de cuajo cualquier posibilidad de confundir la Imaginación Creadora (o Conciencia Imaginal como la llama en otros textos) con la mera fantasía como la entiende Freud. Es decir que este mundo tiene una existencia independiente del hombre (18). Asimismo, sus propiedades no son accesibles al común de los sentidos, sino que solamente se las

puede percibir a través de esta capacidad específica que mencionamos.

Es al interior de este planteo que Corbin introduce su concepto de “lo imaginal”, con el que pretende dar cuenta de la especificidad y funciones de lo que él llama “imaginación creadora”. En principio, esta imaginación creadora es una facultad del alma -y deberíamos particularizar que en su contexto islámico esta palabra significa mucho más que “mente”- una potencia que le permite al alma abrirse al Ser y conocer el mundo metafísico. La imaginación creadora capta las entidades -nos arriesgamos a decir *los arquetipos*- que surcan el mundo intermedio (y que pueden entenderse como lo imaginal propiamente dicho) y las expresa en el mundo sensible (*'Alam Hissi*). Esta expresión, va de suyo, es eminentemente simbólica.

Como lo entendía Ibn Arabi, la Esencia Divina (*al-Dāt*) nunca se manifiesta en su totalidad y plenitud. El sujeto se identifica con el Sí Mismo, pero esta identificación no puede realizarse desde el punto de vista divino, ya que el Ser -como proponía Jaspers- no puede ser objeto de ningún conocimiento. Es por esto que la imaginación creadora, en tanto función del alma, abre camino hacia el Ser pero nunca nos abre al Ser mismo. Su ámbito es otro, mucho más próximo a *al-Dāt* que la experiencia sensible o racional, pero diferente del Ser. Su ámbito es el del Mundo Imaginal o intermundo. Y este es el plano de “lo imaginal”.

El mundo imaginal es la sede de la imaginación creadora; se distingue del concepto corriente del 'imaginario' sometido a la fabulación, la irrealidad y aun el delirio, porque no designa un mundo de imágenes degradadas o difuminadas de la realidad cotidiana del mundo sensible ni tampoco una realidad puramente fabulada sino una auténtica fuente de conocimiento. (Schwarz, 2008: 58)

Se puede agregar que la imaginación creadora, para Corbin, toma las dimensiones de una verdadera facultad cognitiva que “imaginaliza” el mundo arquetípico propio del intermundo para darle una figura, una materialidad, que es simbólica: fija las intuiciones intelectuales en símbolos. Es decir, que capta aspectos de lo metafísico en imágenes simbólicas para hacerlo mostrable al mundo, al tiempo que establece un estrecho canal que permite una -mínima y dificultosa, pero posible- reversibilidad entre lo sensible y lo metafísico que transforma lo misterioso en cognoscible.

Es claro que estas imágenes no se inventan por sí mismas, sino que pueden ser percibidas o recibidas a través de un acto que exige del hombre una gran predisposición interior, receptividad y recogimiento (19). Cuando el hombre pierde su facultad intelectual, cuando no comprende el verdadero origen de la imaginación creadora ni la naturaleza del mundo imaginal, el potencial creador se vuelve mero potencial imaginario: irrealidad, maravillas, terrores, alucinaciones, incoherencias. La capacidad simbolizadora del arte, cuyo fin era transmitir contenidos arquetípicos, se vuelve simple mimesis de la realidad material, afán de representación objetiva, pura técnica y -por exceso- choque, violencia o ruptura: “*debe comprenderse cómo y por qué, si se la priva de ese mundo y de esa conciencia, lo imaginativo se degrada en lo imaginario y los relatos simbólicos se transforman en novelas*” (Corbin, 2000: 198). He aquí, siguiendo a Corbin, la diferencia fundamental entre el arte medieval, el arte renacentista y el arte moderno.

La Imaginación activa es el espejo preeminente, el sitio epifánico de las Imágenes del mundo arquetípico; por ello la teoría del *mundus imaginalis* está vinculada con una teoría del conocimiento imaginativo y la función imaginativa -una función

realmente central y mediadora, a causa de la posición media y mediadora del *mundus imaginalis*. Es una función que permite que cada universo se simbolice en otro (o existan en relación simbólica el uno con el otro) y esto nos conduce a captar, experimentalmente, que las mismas realidades substanciales asuman formas correspondientes relativas a cada universo (...) Es la función cognitiva de la imaginación la que permite el establecimiento de un riguroso “conocimiento analógico”, evitando el dilema del racionalismo corriente, que deja sólo una elección entre los dos términos de un dualismo banal: o “materia” o “espíritu”, un dilema que la socialización de la conciencia resuelve substituyéndola por otra elección no menos fatal: o bien “historia” o bien “mito”. (Corbin, 1995)

Lo fantástico, como vemos, también puede constituirse como una solución al problema del escindido “estar en el mundo” que acucia al hombre para proyectarlo en lo trascendente -al tiempo que, concomitantemente, hace posible el reflejo de la trascendencia en el mundo inmanente-. Vale decir, a modo de resumen, que sin lo imaginal y sin la imaginación creadora -en tanto que activa y simbolizadora-, sin su mediación, el Ser permanece oscuro, prohibido, arrobado en el misterio de su circunvalancia.

Lo fantástico, la imaginación creadora y la literatura

A lo largo de estas páginas hemos tratado de abordar el tema de lo fantástico y su relación con el arte. Si bien nuestra especificidad es la literatura, bien puede entenderse que, en un sentido amplio, toda proposición teórica o filosófica que se encargue de esta cuestión no puede restringir su validez a lo estrictamente literario sino que -y en tanto que estamos hablando del ser humano- debe tener una aplicabilidad transversal (20).

El recorrido ha sido doble. Podemos metaforizarlo mediante el descenso y el ascenso. En primera instancia descendimos hasta el inconsciente -personal y colectivo- de los hombres para rastrear el papel y la construcción de lo fantástico en este ámbito. Luego ascendimos hasta el supraconsciente, hasta el nivel metafísico más elevado que puede alcanzar un hombre en su unidad espacio-temporal, para entender su función trascendental.

En los dos aspectos estudiados arribamos a la misma conclusión: lo fantástico -desde el punto de vista artístico, estético y creativo- no puede reducirse a una mera producción aleatoria cuya propiedad central se reduzca a la discordancia mimética con los amplios horizontes de posibilidad de eso que llamamos “lo real” como algo dado en sí mismo. Al contrario, eso que se designa como “lo fantástico” es, en principio, una herramienta para la indagación profunda de los límites de la realidad, sea psíquica, sea metafísica.

Acordamos con Jackson en su recorrido por la topografía de lo fantástico y la preponderancia que tiene el problema de la visión y de “lo visible” -que, como vimos, está en la raíz misma de la palabra. Hay aspectos de aquello *que es* cuya visión se torna dificultosa, extraña, por no decir imposible. Esto es lógico si se piensa que la visión es un sentido desarrollado y adaptado a cierta fracción de la realidad que debe verse. Lo fantástico implica una nueva óptica, un nuevo ojo, que va más allá de lo inconsciente social marcado por la autora. Este ojo se interna en el mundo de lo invisible, y es por esto que en los relatos fantásticos lo que se muestra aparece en cierta manera difuminado (ya sea que se trate de lo fantástico maravilloso o extraño). Este problema,

si bien se mira, es el mismo que afrontan todos los mitos y los símbolos dada la pluralidad de su contenido, lo variado de sus apariciones, lo multiforme de su existencia.

Es por eso que todo producto cultural humano pasible de ser entendido como “fantástico”, ya sea literario, plástico, musical o dramático, lleva en sí algo misterioso, algo simbólico y algo trascendente. Y estos tres componentes se desarrollan ajenos a las posibles sistematizaciones críticas del objeto de que se trate. Emisor y receptor, autor y lector, creador y espectador no pueden sustraerse como categorías teóricas de análisis si primero no se comprenden como seres humanos que han sido embelesados por estos tres poderes que se conjugan y manifiestan en un fenómeno particular y concreto. Asimismo, este fenómeno -que puede ser entendido mediante la analogía como un eje que atraviesa una espiral- es el resultado visible de la existencia de una serie de fuerzas y entidades concomitantes en los diferentes niveles que hemos tratado (inconsciente, consciente y supraconsciente) y cuya unicidad transversal lo transforma en eso que las tradiciones más antiguas llaman “eje del mundo” (21).

Es de notar que los estudios sobre la literatura fantástica y lo fantástico en general siempre se ha centrado en los últimos dos siglos. Igualmente, se ha trabajado siempre con textos escritos y autores bien delimitados. Pero, a diferencia de otros críticos, nos vemos en la necesidad de apuntar que, desde nuestra perspectiva, lo fantástico, en un delicado punto, comparte la mesa con lo mitológico y posa su dedo sobre las aguas de lo numinoso. Los relatos populares, las tradiciones, las creencias y las narraciones orales -dignos representantes de la *Docta Ignorantia*- están en pie de igualdad sapiencial con Poe, Hölderlin, Tolkien o Lewis.

¿Es, entonces, lo fantástico subversivo? Si pensamos que lo es porque viola las acordadas normas de funcionamiento de la realidad, entonces sí. Pero también podemos adoptar una segunda postura, que es la que hemos tratado de sostener a lo largo de este artículo, y que refiere lo contrario: lo fantástico no viola la realidad sino que busca, pasando a través de ella, una cierta comprensión, un cierto conocimiento, que está, por su propia naturaleza, velado, sugerido o -mejor- simbolizado. Y es por esto que lo fantástico, además de la problemática de la representación mimética y la teoría literaria, está emparentado con la reflexión filosófica -y especialmente metafísica- sobre el modo de ser de aquello que es, el *tō t' Æn e, nai* aristotélico que referimos al inicio (22).

Postular esta cercanía entre lo fantástico y lo metafísico no resulta tan extraño si pensamos que las fronteras entre la literatura y la filosofía son y han sido siempre más difusas de lo que generalmente se cree. Muchos filósofos se valieron de formas literarias para expresar sus ideas (sea suficiente aquí con mencionar el teatro antitrágico de Platón, las poesías de los presocráticos o el estilo de Nietzsche); a la inversa, existen muchos escritores cuyo pensamiento filosófico ha sedimentado preferentemente a través de la literatura, tal es el caso de Lugones, Borges o Macedonio Fernández -sólo por nombrar tres autores argentinos que se entregaron de lleno al género fantástico.

Es por esto que proponemos, a modo de conclusión y como base para desarrollar futuros estudios sobre “lo fantástico”, los siguientes puntos específicos:

- 1- La fantasía le da imagen a aquello que no la posee por sí mismo. Es por tanto simbólica y en esto radica la clave de su comprensión.
- 2- La fantasía es un recurso que tiene el hombre de explorar las regiones más oscuras de sí mismo, del mundo que lo rodea y del mundo metafísico. En este sentido puede comprenderse como una epistemología no-lineal y arracional, aunque coherente y

sólida.

3- La comprensión de lo fantástico en el arte y la literatura requiere entender al creador y al receptor no sólo como figuras retóricas, hipótesis analíticas o construcciones ideales, sino también como seres humanos dotados de una psique y biografía particulares.

4- La literatura fantástica -y hacemos esto coextensivo al arte- no puede ser definida solamente en función de sus componentes materiales particulares y específicos. Debe definirse, estudiarse e interpretarse en relación con su horizonte psicológico, cultural y metafísico.

Si comenzamos por lo particular, podemos decir que entendemos a la literatura fantástica como un género literario concreto que se constituye como el producto final de una capacidad inherente al ser humano, la de simbolizar (o metaforizar, o “fantasear”). Esta capacidad, que supone una práctica, puede dar lugar a la *actividad imaginativa* (cuyo cometido principal es el conocimiento de la psique en sus profundidades) o a la *imaginación creadora* (que aborda el campo de lo metafísico). En ambos casos se trata de una práctica que consiste en la percepción de un horizonte no divisado por la conciencia o el pensamiento racional y que exige, por lo tanto, lenguajes y formas especiales -que pueden ser estudiados en su materialidad aunque su significado no se agota, como resulta obvio, en ella misma considerada de forma aislada.

El abordaje de lo fantástico nos da varias posibilidades, existe el frente estilístico/estructural, el psíquico, el social, el ontológico. Ninguno de ellos puede ser dejado de lado si pretendemos entender, o al menos atisbar, la tremenda complejidad que entraña y el gran valor que tiene para el hombre. Es decir que lo fantástico tiene un valor funcional para la psiquis, un papel descriptivo y transformador para la realidad, y un papel heurístico para la metafísica. Tal vez la importancia de éste último no ha sido debidamente justipreciada en el último siglo de estudios al respecto.

Reza un antiguo proverbio sufi: “*El mundo es un gran hombre, el hombre es un pequeño mundo*”. Existen una serie de relaciones sutiles, ocultas, difíciles y escurridizas al entendimiento, entre el hombre y el universo que habita. El arte -que es unión (23)- conjuga estos dos mundos y explicita, volviéndolas hacia el lado visible del ser, algunas de estas relaciones. La literatura fantástica cumple análogo papel. Existe, entonces, en estos textos, un ombligo, un punto ciego por el podemos dejarnos ir y que escapa al horizonte fenoménico de entendimiento. A través de este punto se posibilita la presencia testimonial de ese otro mundo que no podemos ver. Es por este tobogán por donde queremos abordar la cuestión porque, pensamos, nos ayuda a develar el inmenso misterio que el ser humano es para el ser humano.

El hombre occidental y moderno vive desde hace siglos en un mundo que ha sido despojado de todo mito. Repite mecánicamente ritos que ya no entiende y que han perdido el poder revitalizador de lo sagrado. Ha olvidado su capacidad de comprender los símbolos y se ha visto en la necesidad de reducirlos a signos para poder asirlos. En este estado de cosas, en esta “soledad demasiado ruidosa”, parece inevitable, necesario y lógico que la imaginación fantástica haya reorganizado sus filas y florezca nuevamente por otro costado -el del llamado *fantasy*- para demostrarnos que lo misterioso, lo que se nos escapa, lo abierto, sigue estando allí, aunque nos hayamos empeñado durante un tiempo en darle la espalda.

Notas

- 1) Los aspectos psicológicos planteados por Jackson y las disputa que sobre este punto mantiene con Todorov, que hemos omitido en esta introducción, serán revisados en la sección correspondiente a Carl G. Jung.
- 2) Tomado de la expresión latina *quidditas*, propia de la escolástica medieval y especialmente de Tomás de Aquino. Proviene de *quid*, pronombre interrogativo que significa “¿Qué es?”. Este término fue utilizado en sustitución de la expresión griega τὸ τῆς ἑστῆς οὐσίας que Aristóteles consigna en *Metafísica* I.983a, y cuya difícil traducción podría ser “el qué es ser de algo”, aquello por lo cual lo que es, es de este modo -y no de otro-.
- 3) Tema difícil y arduo, en el que no entraremos porque excede nuestro trabajo y su asunto específico, es el de la *mimesis* en el arte. Mencionamos, solamente de paso, que es válido preguntarse en qué medida nos hablan de “la verdad de lo real” (y si es que tal cosa existe en el plano de lo estrictamente fenoménico) las producciones artísticas que reclaman para sí el mote de “realistas” o “históricas”. ¿Hasta qué punto es posible realizar una reproducción cartográfica del mundo en una obra artística del tipo que sea? ¿Cuáles son los presupuestos que tal empresa conlleva? ¿Puede una producción humana ser mimética y, si la respuesta es positiva, cuál es el peso ontológico del modelo?
- 4) Aclaremos que este último es propiamente el término utilizado por Platón más allá de su rastreo etimológico.
- 5) Los autores dan multitud de ejemplos que apuntalan esta hipótesis. Por ejemplo, anotan, que esta significación se encuentra en el sánscrito *bhā* (luz), en el avéstico *bā* (brillar), en el armenio *banam* (abrir, descubrir) y en el anglosajón *bōniam* (pulir, hacer brillar).
- 6) Maestro de nociones recónditas, sacerdote griego que iniciaba en los misterios de Ceres en el templo de Eleusis.
- 7) Cfr. *Obras Completas*. 1991. Bs. As.: Amorrortu. Tomo IV “La interpretación de los sueños, primera parte”. Pg. 132, nota 18; Tomo V “La interpretación de los sueños, segunda parte”. Pg. 519.
- 8) Es por esto que, a juicio de Jackson, en su sentido psicológico, el *fantasy* posee dos objetivos básicos: manifestar un deseo, o realizarlo simbólicamente fuera del ámbito de lo real.
- 9) En puridad, los términos “psique” y “mente” no son enteramente sinónimos. Si bien existen ciertas conexiones semánticas, el preferido de Jung es “psique”, en tanto que éste da cuenta mejor de la totalidad de nuestros procesos psicológicos y no insinúa una materialidad completa como es el caso de “mente” -o, más aún, “cerebro”-.
- 10) El ejemplo que Jung da de este tipo de fantasía es la conversión de san Pablo a la fe de Cristo.
- 11) Aquí también tendríamos que detenernos y especificar el significado de “lo intelectual”. Baste para los fines del trabajo remarcar que no se trata de la “razón intelectual” occidental, sino que se podría equiparar este “intelecto” con el concepto de “Inteligencia Divina” de Plotino o con el *al-Aql* -el Intelecto universal y trascendente, principio de cualquier posible inteligencia- de los sufíes.
- 12) Según la Real Academia, la palabra símbolo designa *una representación sensorialmente perceptible de una realidad en virtud de rasgos que se asocian con esta*, es decir, una materialidad que representa algo ajeno a ella misma en virtud de algún tipo de correspondencia. Proviene del latín *symbolum*, que significa 'marca' o 'señal'. Este término está tomado a su vez del griego *symbolon* (sÚmbalon), palabra que designaba a los objetos que facilitaban la identificación de algo dado que estaban compuestos de dos partes subsidiarias. Curiosamente, *symbolom* fue tomado del indoeuropeo *sybállō* que significa “yo junto”, “yo enlace” o “yo hago coincidir”.
- 13) Es decir, refiriéndolo o recordándolo incidentalmente. Término emparentado a “mente”, entendido como “capacidad humana de darse cuenta de la existencia y de los pensamientos”.
- 14) Y con esta expresión, “aquello que existe”, queremos mentar a la existencia en un sentido amplio entendida como “lo que se encuentra por fuera” (*ex-stare*). Así, por ejemplo, los sueños tendrían una existencia efectiva en algún plano determinado del universo cuya real envergadura, si bien se ve traspasada por lo psíquico en el ser humano, va más allá de los estadios mentales y físicos que hasta ahora hemos estudiado.
- 15) Claro que la designación de “fantasía” es relativa al habitar en el mundo y por comparación con las formas corrientes de este. Desde el imposible punto de vista del Ser -que es la suma todos los puntos de vista imaginables e inimaginables, posibles e imposibles- tal “fantasía” sería apenas una de las formas para expresar la verdad absoluta.
- 16) Entiéndase estas dos palabras en su acepción etimológica: a-temporal y a-espacial.
- 17) Existir, del latín *existĕre*, “salir” o “aparecer”. Puede ser descompuesta en *ex* -fuera, hacia fuera- y

sistere -colocar, erigir, hallarse-, es decir, que aquello que existe está fuera del Ser propiamente dicho y no forma parte de Él, en tanto que por ser absoluto no puede colocarse fuera de sí mismo ni mutar.

18) Apunta Corbin que al mundo imaginal se lo suele nombrar mediante la expresión persa *Na-kojo-Abad*, es decir “la tierra de ningún lugar”.

19) Recordemos que en el platonismo islámico -como en el platonismo en general-, en el pitagorismo, en el sufismo y en cualquier otra doctrina que tenga componentes esotéricos, la preparación intelectual metódica y la iniciación espiritual son las piedras angulares si se desea obtener algún tipo de conocimiento verdaderamente metafísico. Esta “predisposición del corazón” (*al-isti'dād*), como la llama Ibn Arabi, diferencia la preparación esotérica -necesaria para penetrar en “lo imaginal”- de la exotérica -más propiamente científica-.

20) Entendemos que en el presente trabajo no se ha llevado a cabo ningún análisis particular de obra a partir de las ideas desarrolladas. Dado que tal tarea sería imposible en este espacio, remitimos al lector interesado al trabajo complementario “*Leopoldo Lugones: La Imaginación como camino hacia el Conocimiento*”. En: Corona Martínez, Cecilia (comp). 2011. *Heterodoxias y Sincretismos en la Literatura Argentina*. Córdoba: UNC.

21) Para ampliar el tema de la axialidad en el mundo humano, consultar: Campbell, 2006: Prólogo y Parte II, Cap.IV -aspectos psicológicos- y Guénon (1976) -aspectos filosóficos y metafísicos-.

22) Siempre es bueno tener presente, parafraseando a Heráclito (B93), que esta transposición o expresión que opera lo fantástico “no dice ni oculta, sino que da indicios”. Es por esto que seleccionamos la palabra 'intelección' para el título del artículo, puesto que refiere la capacidad de leer entre líneas (*inter* entre + *legere* leer) necesaria para este tipo de entendimiento. Si bien se mira, tal es la índole del conocimiento metafísico que puede llegarnos a través de este medio (que en nada se parece, no confundirse, con el conocimiento obtenido por la vía mística).

23) No otro es el significado de la voz latina *ars-artis*, cuya raíz indoeuropea **ar* literalmente significa “colocar” o “ajustar”. Es curioso reparar en la cercanía entre la palabra 'arte' y 'articulación', más si entendemos a esta última como el espacio virtual en el que se unen dos segmentos del cuerpo para poder actuar coordinadamente.

Bibliografía

Arán, Pampa. 1999. *El fantástico literario*. Córdoba: Narvaja.

Aristóteles. 2007. *Metafísica*. México: Porrúa.

Armstrong, A. H. 2007. *Introducción a la filosofía antigua*. Bs. As.: Eudeba.

Aubenque, Pierre. 1974. *El problema del Ser en Aristóteles*. Madrid: Taurus.

Burckhardt, Titus. 1980. *Esoterismo Islámico*. Madrid: Taurus.

———. 1982. *Principios y métodos del Arte Sagrado*. Bs. As.: Lidium.

Campbell, Joseph. 2006. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Bs. As.: FCE.

Chantraine, Pierre. 1968. *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*. 4 vols. París: Klincksiek.

Clermont, Michel. 2008. *El sentido espiritual de los mitos*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

Coomaraswamy, Ananda. 1997. *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós.

Corbin, Henry. 1995. “Mundus Imaginalis: lo imaginario y lo imaginal”. En revista *Axis Mundi*, N°5, España [On-line]. Disponible en: <http://homepage.mac.com/eeskenazi/Mundus.html>. (Consultado el 01-06-2011).

- . 1996. *Cuerpo espiritual y tierra celeste*. Madrid: Siruela.
- . 2000. *Historia de la Filosofía Islámica*. Madrid: Trotta.
- Corominas, Jean. 1994. *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos.
- Gómez de Silva, Guido. 1999. *Breve diccionario etimológico de la Lengua Española*. México: FCE.
- Guénon, René. 1976. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Bs. As.: Eudeba.
- Hani, Jean. 2005. *Mitos, ritos y símbolos: caminos hacia lo Invisible*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Jackson, Rosemary. 1986. *Fantasy: literatura y subversión*. Bs. As.: Catálogos.
- Jaspers, Karl. 2006. *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*. México: FCE.
- Jung, Carl G. 1947. *Tipos psicológicos*. Bs. As.: Sudamericana.
- . 2009. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Ed. Aniela Jaffé. Chile: Seix Barral.
- López Pellisa, t.; Moreno, F. (Edits). 2008. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Universidad Carlos III.
- Pabón de Urbina, José M. 2009. *Diccionario bilingüe manual Griego clásico - Español*. Barcelona: Vox.
- Roberts, Edward; Pastor, Bárbara. 1997. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la Lengua Española*. Madrid: Alianza.
- Schuon, Frithjof. 2003. *La transfiguración del hombre*. Palma de Mallorca: José J. De Olañeta.
- Schwarz, Fernando. 2008. *Mitos, ritos, símbolos: antropología de lo sagrado*. Bs. As.: Biblos.
- Todorov, Tzvetan. 1972. *Introducción a la literatura fantástica*. Bs. As.: Tiempo Contemporáneo.
- Tolkien, J.R.R. 2008. *Los monstruos y los críticos*. Bs. As.: Minotauro.