

Kathryn HUME. *Fantasy and mimesis*

HUME, Kathryn. *Fantasy and mimesis: responses to reality in western literature*. New York ; London : Methuen, 1984. 213 p. ; 24 cm. ISBN 0-416-38010-7 ; 0-416-38020-4 (rúst.).

Preface (p. xi-xvi)

La literatura occidental ha estado dominada por la mimesis. Los críticos suelen regirse por la idea de que la literatura imita a la vida. Sin embargo, muchas obras se alejan de las normas que podríamos llamar *realidad de consenso* (*consensus reality*). El libro de Auerbach *Mimesis* estudia los convenios para representar la realidad, demostrando la imposibilidad de (p. xi) la imitación pura. Aunque este libro de Hume debe mucho al de Auerbach, ha prescindido de clasificaciones cronológicas. Otros críticos han intentado describir la fantasía como género o como modo; Hume prefiere decir que es un impulso tan importante como el mimético. «By fantasy I mean the deliberate departure from the limits of what is usually accepted as real and normal» (p. xii). La fantasía forma parte de casi toda la literatura. Excepciones: novelas realistas y algunas obras satíricas y picarescas. Los filósofos clásicos instauraron una desconfianza de lo fantástico que solo en el último siglo empieza a superarse (p. xii).

Hume reconoce que el dominio del libro (la literatura occidental) es demasiado amplio. Predominan ejemplos angloamericanos de narrativa (p. xv).

Part I. Literature and the representation of reality: a new approach to fantasy and mimesis

1. Critical approaches to fantasy (p5-28)

THE DISENFRANCHISEMENT OF FANTASY. — Aunque Barthes y Robbe-Grillet resaltan las insuficiencias de los convenios miméticos para reproducir la realidad, Hume señala que en la práctica tiene que haber alguna similitud con la realidad, o si no el lector dejará de leer. Pero lamenta que la teoría crítica occidental, siguiendo a Platón y Aristóteles, haya tomado la representación mimética como la relación esencial entre texto y mundo real (p5), y haya despreciado la fantasía. Los padres de la Iglesia también desarrollaron una aversión a los elementos fantásticos de la literatura clásica.

sica, que condenaban por mentiras (p6). Sin embargo, el cristianismo admitirá el uso alegórico de la fantasía para transmitir mensajes morales (p7).

EXCLUSIVE DEFINITIONS. — Los teóricos recientes, en la tradición de Platón y Aristóteles, consideran que el impulso mimético es el esencial en la literatura y que, por lo tanto, la fantasía es un fenómeno periférico. Intentan delimitar un corpus reducido de obras que constituyan lo fantástico (p8). Hume toma de Abrams (*The mirror and the lamp*) un esquema de cuatro elementos (obra, artista, público y universo dentro de la obra) para comparar teorías críticas literarias, pero lo complementa añadiéndole el mundo-1 (que rodea al escritor) y el mundo-2 (en que vive el lector), mundos diferentes incluso cuando artista y público son contemporáneos (p9); véase fig. 2 (p10).

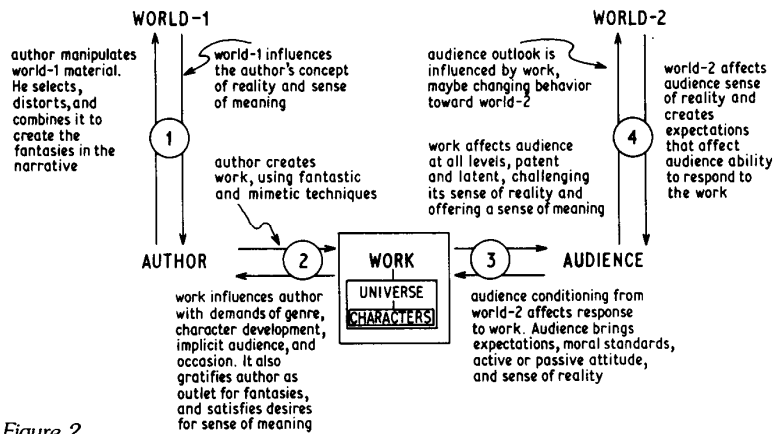
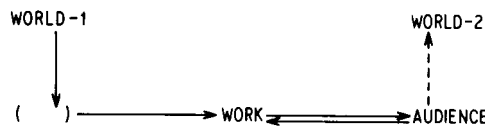
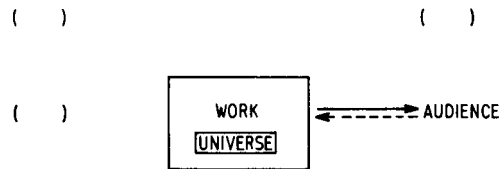


Figure 2

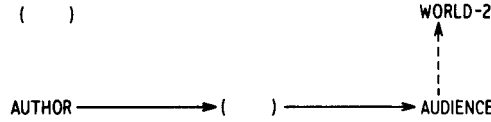
Las flechas continuas son las que cubre la teoría; las discontinuas son las que apenas toca. El enfoque patristico o robertsoniano de la literatura medieval sería:



Se niega la individualidad del autor; se supone que toda obra refleja las mismas realidades del mundo-1 y que el público medieval tiene en esencia las mismas (p10) expectativas con respecto a la experiencia literaria y puede que reaccione en el mundo-2. En cambio el New Criticism se centra en obra y público:



Un crítico que estudie una obra muy didáctica puede prescindir de la obra y fijarse en el flujo de ideas del autor al público:



Los moralistas que desean prohibir la pornografía y los marxistas preocupados por el cambio social serán críticos atentos al efecto de la literatura sobre el mundo-2.

① Relación entre autor y mundo-1: el mundo-1 proporciona los materiales con los que trabaja el autor y moldea su sentido de lo que es real o no; se puede distorsionar la realidad del mundo-1 con drogas o metáforas, p. ej. (p11).

② Relación entre autor y obra: el autor crea la obra e introduce la fantasía; la obra influye en el autor (cada género exige algunos elementos: el *romance* pide maravillas; la sátira, caricatura, etc.).

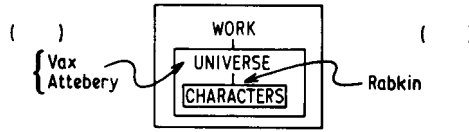
③ Relación entre lector y obra: sabemos poco del efecto que la fantasía produce sobre el lector; los lectores tienen expectativas que influyen en la obra, y también pueden entender como fantasía lo que el autor da por real.

④ Relación entre lector y mundo-2: el lector juzga la realidad de una obra por su experiencia en el mundo-2; al mismo tiempo, la obra puede influir su forma de ver el mundo-2 (p12).

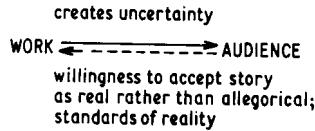
ONE-ELEMENT DEFINITIONS. — Dos definiciones de la fantasía orientadas hacia la obra son las de Louis Vax y Brian Attebery. Vax da una definición temática: la literatura fantástica trata de hombres lobo; vampiros; partes separadas del cuerpo humano que funcionan autónomamente; problemas de personalidad, en particular sexualidad extravagante; invisibilidad; cambios en la causalidad, tiempo y espacio; degeneración humana. Attebery define la fantasía por la presencia de una vívida creación secundaria que dé a los lectores la impresión de que hay una historia detrás de los fragmentos presentados en la obra.

Erik Rabkin subdivide la obra en universo y personajes. Hay fantasía si «the perspectives enforced by the ground rules of the narrative world must be diametrically contradicted» (Rabkin, 8; cit. Hume, 13). El perso-

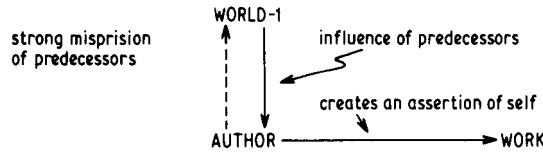
naje mismo debe reconocer el cambio de la reglas; p. ej., Alicia en los libros de Carroll. Si los personajes aceptan las circunstancias como normales, no hay fantasía (p13).



TWO-ELEMENT DEFINITIONS. — Tzvetan Todorov y Christine Brooke-Rose, que adopta la definición del primero. La definición de Todorov incumbe a obra y público. Tiene tres condiciones: 1) el texto obliga al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas vivientes y a dudar entre una interpretación natural y una sobrenatural de los hechos narrados; 2) la duda, experimentada por el personaje, es uno de los temas de la obra; 3) el lector renuncia a una interpretación alegórica o poética. La segunda condición es optativa. El inconveniente de esta definición es que muchas obras la cumplen hasta que en las últimas páginas se decantan por la explicación natural (extraño) o sobrenatural (maravilloso).

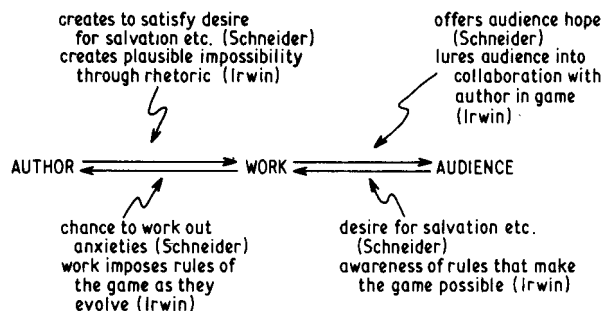


THREE-ELEMENT DEFINITIONS. — Harold Bloom se fija en los elementos mundo-1 ↔ autor → obra. Define la fantasía como heredera del *romance*, y dice que, aunque promete librar al autor del peso de la tradición, le ocasiona ansiedad. (En este caso el mundo-1 son los predecesores.) (p14)



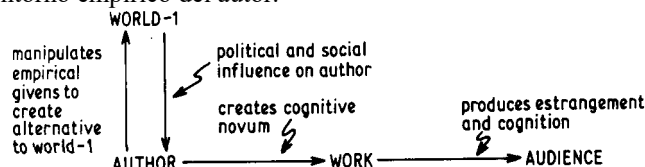
Las teorías de W. R. Irwin, Marcel Schneider y Ann Swinfen se ocupan de la secuencia autor → obra → público. La definición de Irwin tiene dos fases: 1) un relato es fantástico si establece y desarrolla convincentemente una imposibilidad bajo el control de la lógica y la retórica; 2) escritor y lector entran a sabiendas en una conspiración de subversión intelectual, en un juego, juego que debe ser continuo y coherente.

Schneider define la fantasía en función de los temas: el tiempo, el destino, el más allá, el rostro de Dios, la salvación, el amor y, en general, «la parte nocturna de nuestra existencia» (sueños, quimeras, etc.). Pero encuentra una relación entre la fantasía y los deseos psicológicos de autores y público.



Swinfen apenas define la fantasía, pero insiste en los temas (animales que hablan, mundos secundarios) y en el interés del autor por comunicar ideales al público. Su mayor novedad es que se limita a obras posteriores a 1945 (p15).

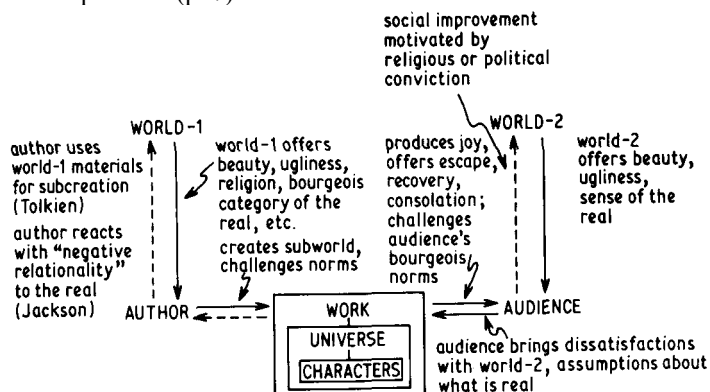
FOUR-ELEMENT DEFINITIONS. — Darko Suvin tiene en cuenta cuatro elementos (del mundo-1 al público) al definir la ciencia ficción: presencia e interacción de extrañamiento y cognición, y marco imaginario alternativo al entorno empírico del autor.



FIVE-ELEMENT DEFINITIONS. — Los cinco elementos del esquema aparecen en las definiciones de J. R. R. Tolkien y de Rosemary Jackson. Tolkien afirma que la fantasía es una actividad humana natural que no disminuye el apetito de verdad científica ni oscurece su percepción. Reconoce cómo son las cosas en el mundo, pero no se deja esclavizar por ese reconocimiento. Permite al autor crear un mundo secundario, y al lector la experiencia de recuperación (efecto refrescante de la desfamiliarización), escape (de la fealdad industrial y de la muerte) y consuelo (afirmación del final feliz que nos espera). Compara los cuentos de hadas con el evangelio (p16).

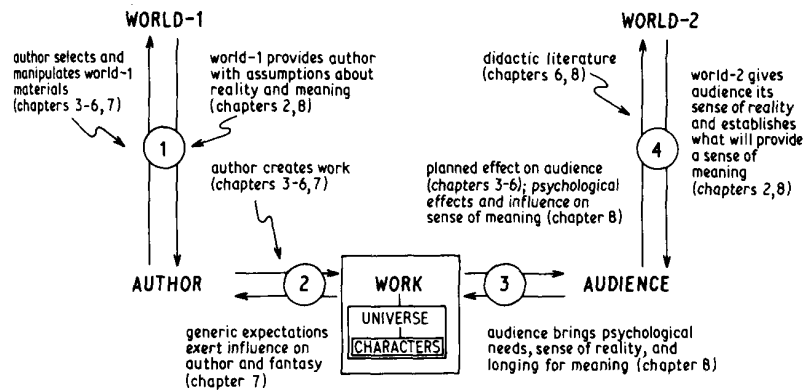
Jackson sigue un enfoque marxista y freudiano: la fantasía es una literatura del deseo que busca lo que se siente ausencia y pérdida. El deseo de

autor y lector puede hallar alivio en el relato, que por un momento se abre al desorden y lo prohibido. La fantasía es subversión, trata de lo reprimido, lo inexpresable (p17).



Pero estas definiciones son excluyentes (p19).

INCLUSIVE DEFINITION. — Hay que reconsiderar las premisas, que eran: 1) el impulso esencial de la literatura es la mimesis, 2) la fantasía es un fenómeno separable y periférico, y 3) es pura y se define mejor por exclusión. Hume propone que la literatura es resultado de dos impulsos: mimesis (deseo de imitar con verosimilitud, para que otros puedan compartir la experiencia) y fantasía (deseo de cambiar la realidad, por aburrimiento, juego, deseo o en busca de imágenes metafóricas). Así, una obra no es ni fantasía ni mimesis, sino que cada género y forma tiene su peculiar mezcla de ambos impulsos (p20). Definición de trabajo: «*Fantasy is any departure from consensus reality, an impulse native to literature and manifested in innumerable variations, from monster to metaphor*» (p21). Así incluiríamos la inmortalidad, viajes a velocidad mayor que la de la luz, telequinesia, telepatía; clonación de humanos y sociedades utópicas; mundos y universos alternativos; milagros y monstruos (p21). Hume excluye 1) relatos míticos o religiosos cuyos fenómenos fantásticos narrador y oyentes creen accesibles a cualquiera; 2) la literatura escapista que, aunque no realista, es posible físicamente; y 3) la ficción que presenta historias y personajes inventados plausibles, que no pretenden separarse de la realidad de consenso (p22). Hume considera que para que sea fantasía, basta con que el lector reconozca la desviación de la realidad de consenso: p. ej., una obra de ciencia ficción cuyos personajes encuentran natural su mundo también sería fantasía (p23). Para estudiar la fantasía no basta centrarse en el texto: hay que tener en cuenta los deseos que motivan su escritura y su lectura; de ahí el concepto de *impulso* (p24).



ASSUMPTIONS ABOUT LITERATURE. — Entre las suposiciones normales sobre la literatura tenemos que es imitación, expresión, manipulación del público, comunicación, creación, expresión de la mente del autor por un acto de la mente del lector, diálogo entre autor y sus predecesores, ejercicio de la facultad teleológica por parte de autor y público (p25). De estas suposiciones surgen distintas actitudes ante la fantasía (p26).

La suposición principal de Hume es: «*literature is significant as a meaning-giving experience*» (p27). La literatura nos ayuda a encontrar relaciones entre el yo y el no-yo, entre conciencia y realidad.

2. Historical perspectives on fantasy and realism (p29-51)

Hume sugiere tres tipos de literatura en la historia de la civilización occidental, en una secuencia A-B-A-B-C. El A es el de sociedades tradicionales con una religión y moral unificadoras (épicas homéricas y literatura medieval); el B se desarrolla cuando los mitos religiosos se ponen en duda (cristianismo que suplanta lo clásico; renacimiento que termina en el realismo); y el C incluye modernismo y posmodernismo, transición hacia no sabemos qué (p29). [Sigue sin gustarme eso de la *civilización occidental*, que parece ir de los griegos a los ingleses y americanos. Resultado: generalizaciones muy discutibles.]

TRADITIONAL SOCIETY AND TRADITIONAL LITERATURES. — La sociedad tradicional se basa en una mitología común que le dice al hombre cómo se relaciona con el resto del universo y establece sus valores. Como explica Eliade, solo considera real lo que imita las verdades míticas primordiales (p30): es decir, la imitación de la pauta mítica da sensación de significado. Nosotros la llamaríamos *fantasía* (la desviación de la realidad

de consenso). Así, la literatura tradicional muestra mortales que consiguen o no vivir a la altura de un determinado ideal, y cuando no lo consiguen, sufren las consecuencias. Por eso la literatura tradicional resulta moralista (p31). El individuo se identifica con el grupo: el malo es el que se distingue de los demás (p32). La función de la literatura tradicional es, pues, presentar el ideal mítico que imitar. ¿Qué implica la fantasía? Sirve para imitar la pauta mítica, para mantener la moralidad (como el *deus ex machina* clásico o los ángeles medievales), con fines satíricos o alegóricos.

SKEPTICISM AND THE GROWTH OF REALISM. — Sócrates desdeña la mitología (p33); la Ilustración pone en entredicho el cristianismo. Tres conceptos de la Ilustración fueron muy influyentes en la literatura:

1) Locke concibe cada persona como *tabula rasa*, suma de sus experiencias únicas. No hay un ideal trascendente. Si el universo, con la nueva ciencia, es mecánico y carece de sentido, lo que interesa son las reacciones humanas. Este proceso culmina en el realismo (p34). Comparemos Isolda, Emma Bovary y Molly Bloom. Observamos un estudio creciente de emociones y pensamientos individuales.

2) Descartes: *cogito ergo sum*. No hay seguridad en la existencia de Dios o en la verdad de la tradición o de la autoridad. En literatura implica que el autor es la mayor autoridad (p35) de lo que escribe, con lo que las obras incluyen cada vez más material indecoroso (prohibido socialmente).

3) Distanciamiento estético del conocimiento y del arte. No se juzga una obra en función de si el tema es moral. Se cultiva la admiración de la belleza. La obtención de placer del diseño en sí mismo prepara el terreno a la novela realista (p36). La novela realista tiene éxito en la medida en que resulte interesante el conocimiento de la naturaleza humana que ofrezca y el valor estético que tenga.

La literatura asume un modelo científico: la observación aumenta el conocimiento; ese conocimiento es deseable; la objetividad (p37). Por eso se valora la novedad, que permite al lector aprender, completar su conocimiento. La satisfacción del lector procede de hallar sentido, de comprender el misterio de una obra. También encuentra significado (p38) en la perfección estética. Sin embargo, en el siglo XX la literatura realista perderá su lugar preponderante.

THE LIMITS OF REALISM. — (p39) El ideal científico de la literatura realista implica un afán de novedad que contradice la función literaria de repetir las pautas míticas. Además, la novedad se va haciendo más difícil a medida que se agota el territorio sin explorar (p40). Por otra parte, cuando se estudia la experiencia humana en demasiado detalle, pierde significado y se hace tediosa.

La ciencia pone en duda su propia objetividad: principio de incertidumbre de Heisenberg. Los psicólogos también nos advierten de que lo que vemos en los demás es proyección de nosotros mismos. Filósofos y lingüistas señalan que el lenguaje es tautológico (p41). Barthes (*S/Z*) muestra que la literatura realista tiene poco que ver con la realidad, y más con convenios lingüísticos y literarios. Así, resulta ingenuo mantener que el realismo sirve para dar significado a la experiencia.

La importancia del individuo que encontramos en el realismo se tambalea en una cosmología en que el individuo resulta insignificante. «Tragedy, being predicated on an individual's significance, becomes impossible. Romance heroism appears to be silly fairytale material. The affirmation of society proffered by comedy seems absurd. Only irony can flourish under these circumstances, and even irony must feel the weight of its own pointlessness» (p42).

En el siglo XIX los autores convencionales (*mainstream*) prefirieron no ver estas limitaciones, recogidas por la tradición gótica y sus descendientes (p42).

Hume reproduce la palabras de Scholes (1975, 1): «Once we knew that fiction was about life and criticism was about fiction—and everything was simple. Now we know that fiction is about other fiction, is criticism in fact, or metafiction. And we know that criticism is about the impossibility of anything being about life, really, or even about fiction, or, finally, about anything» (p43).

La literatura moderna es una literatura de búsqueda: más que tener forma, anda en busca de su propia forma (p43), en busca de formas de dar significado.

BEYOND THE VOID. — Si la literatura realista daba el mundo por racional y describible, el modernismo no. El modernismo es una literatura de reacción, que parece confirmar la teoría de que la ficción trata de otra ficción (p44). La ficción contemporánea parece ir en cuatro direcciones: 1) los escritores no hacen caso del vacío y sus implicaciones: procuran escribir obras realistas (ej., Saul Bellow, John Updike) o fantasías con raíces tradicionales (Tolkien, etc.; o ciencia ficción conservadora del status quo); 2) los escritores continúan anunciando el desmoronamiento de la autoridad, la tautología del lenguaje, la autorreferencialidad del arte (Calvino, *El castillo de los destinos cruzados*); 3) los escritores reconocen no tener respuestas a nuestros problemas, pero los examinan una y otra vez fijándose en las herramientas y técnicas literarias (la metafiction de Barth, Borges, Sorrentino y Barthelme es literatura como crítica que defiende que debemos disfrutar esta situación en vez de añorar una nueva ingenuidad; 4) algunos escritores tratan de afirmar un nuevo tipo de

significado, una nueva relación con el cosmos, una nueva mitología (algunas obras de escritores «posmodernistas»: García Márquez, *Cien años de soledad*; Calvino, *Las cosmicómicas*; algunas ficciones espaciales de Doris Lessing; Pynchon, *Gravity's rainbow*) (p45).

1) Los escritores que siguen vías reaccionarias intentan preservar el mito de la importancia del individuo. El protagonista de la serie de John Updike *Rabbit, run* (1960), *Rabbit Redux* (1971) y *Rabbit is rich* (1981) es un ejemplo de *tabula rasa* lockiana. Se reconcilia con la vida sumergiéndose en las menudencias cotidianas (p46). La obra de Tolkien es una literatura del deseo: tras los horrores de la segunda guerra mundial sería maravilloso poder volver a los valores medievales, en que uno se dedica a una causa mayor. Tolkien declara oponerse a la alegoría, pero si no la buscamos en la trilogía de los *Anillos*, nos topamos con fallos como la economía inviable de la Comarca, la ineficacia del mal o un heroísmo que no exige ningún precio. La paradoja que nos ofrece Tolken es que la vida personal es insignificante, pero adquiere significado si se compromete con una causa.

2) Los escritores modernistas recalcan la imposibilidad de certidumbres (p47), hacen hincapié en lo negativo. El protagonista típico es un intérprete de los datos; ej., Vladimir Nabokov, *Pale fire*; Calvino, *El castillo de los destinos cruzados*. En *The crying of lot 49*, de Thomas Pynchon este intérprete es una detective. Los modernistas plantean situaciones en las que no hay respuestas o hay muchas respuestas. Nuestra necesidad de respuestas en este caos puede ser señal de debilidad (queremos red de seguridad) o de fuerza (moldeamos el mundo según nuestro deseo), o ambas cosas a la vez.

3) Una rama del modernismo (en el sentido de que no ofrece respuestas sólidas) es la metaficción, narración que se ocupa de la naturaleza de la realidad ficticia y de los problemas de escribir ficciones. Los autores se ponen en el mismo plano de realidad que los personajes, que se rebelan. Desaparece la distinción nítida de realidades; p. ej., Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*; Raymond Queneau, *El vuelo de Ícaro*; Gilbert Sorrentino, *Mulligan stew*; John Barth, *Chimera* (p48). Freud y Jung consideran que los mitos sondan las profundidades de la sique, y por eso añoramos encontrar significado en la narración, en los héroes, en la pauta. Barth, incapaz de afirmar ese significado, se contenta con el placer de abordar los problemas. Aunque no encuentre respuestas, el esfuerzo vale la pena. La metaliteratura es solipsista y quizá un callejón sin salida.

4) Finalmente están los escritores que han recibido el nombre de posmodernistas, en el sentido de que van más allá del modernismo y la metaficción, e intentan posibles respuestas y afirmaciones positivas de valor.

Son conscientes del vacío y no intentan regresar a antiguas creencias. P. ej., Calvino, en *Cosmicómicas* y *Ti con cero*, crea un nuevo universo mítico (p49); Doris Lessing, *Canopus in Argos*, afirma nuevos valores.

Tanto modernistas como posmodernistas santifican la búsqueda de significado. El esfuerzo por ir más allá del vacío suele implicar el recurso a la fantasía. Que el significado sea interno a nosotros mismos, y no algo fijo y externo, explica por qué el realismo, con su desinterés casi científico por lo que es «real», ya no puede darnos sensación de significado (p50).

Part II. Responses to reality: how is fantasy used?

Introduction (p55-58)

La obra literaria puede ofrecer cuatro enfoques básicos de la realidad: ilusión, visión, revisión y desilusión. Su objetivo puede ser perturbar las suposiciones del lector, o reafirmarlas y consolarlo; puede animar a la implicación emocional del lector o a su distanciamiento. La *literatura de ilusión* corresponde a la escapista: la realidad cotidiana es aburrida, y no se puede cambiar; esta literatura ofrece sensaciones sin obligar a ninguna responsabilidad. La *literatura de visión* ofrece una nueva interpretación de la realidad (p55) que pretende hacernos reaccionar. La *literatura de revisión* traza proyectos para mejorar la realidad, consolándonos con el placer emocional de los absolutos. La *literatura de desilusión* trata de desmantelar nuestros mitos sin ofrecer alternativas (p56).

	distanciamiento	implicación
consuelo	<i>ilusión</i>	<i>revisión</i>
perturbación	<i>desilusión</i>	<i>visión</i>

3. Literature of illusion: invitations to escape reality (p59-81)

El escapismo y lo fantástico suelen confundirse. Al escapismo se le hacen objeciones contradictorias: se dice que sexo y violencia pueden inducir al público a imitar esos comportamientos, pero también que la huida de la realidad impide la acción (p59). Otra objeción es que no hace pensar.

THE PASTORAL: RETREAT FROM SOCIETY. — La tendencia hacia la sencillez de lo pastoral tiene dos preocupaciones (experiencia sensorial y evasión de la responsabilidad) y dos formas (Arcadia mostrada desde dentro por un habitante y desde fuera por un visitante) (p60). Es como

unas vacaciones. Tiene poco argumento, porque el argumento genera tensión; de ahí que sea más lírico que narrativo (p61). Lo pastoral mostrado desde dentro invita al lector a rememorar sus propios recuerdos. Cuando el objetivo principal es la liberación de la responsabilidad, la obra pastoral incluye fantasía (p62). Si Arcadia vista desde dentro es como la infancia, vista desde fuera refleja la adolescencia y la iniciación (p63). Ninguna obra pastoral habla de abandonar la civilización permanentemente; simplemente nos recuerda cómo nos falta sencillez en algunos aspectos de la vida.

ADVENTURE: REFUGE IN DAYDREAMS. — «Deflation of the ego, simplicity of life, passive openness, awareness of sensory data [rasgos de lo pastoral]; these provide an escape for one kind of personality. For another, the desiderata are nearly the opposite: ego inflation, excitement, the illusion of strenuous activity, violence, and intense emotions» (p64). Pastoral y aventuras tienen en común que el protagonista evade responsabilidades. Los ensueños (literatura de éxito y conquista) suelen ser antisociales, en el sentido de que el héroe se imagina saltándose las barreras sociales. Ejemplos miméticos: *Pamela*, *Los tres mosqueteros* (p64), donde los protagonistas, de extracción humilde, suben de rango social. Ejemplos fantásticos: *The wizard of Oz*; Andre Norton, *The year of the unicorn* (p65); Heinlein, *Time enough for love*. La literatura de aventuras de hoy está secularizada, carece de elementos trascendentes. Sus lectores entusiastas encuentran insatisfactoria la vida burguesa, y disfrutan identificándose con personajes aristocráticos como Aragorn en Tolkien (p66), sintiéndose parte de un círculo restringido, de un sistema, lo que les da una sensación de significado. Los mitos también adquieren significado por formar parte de un sistema, y en eso superan a las aventuras modernas. Aunque suele tratarse el escapismo peyorativamente, Tolkien lo defiende diciendo que nada hay de despreciable en que un preso intente escapar o en que hable de (p67) temas que no sean la prisión. La literatura de aventuras tiene valor psicológico, porque estimula la idea de que es posible actuar con sentido.

INDULGENCE IN THE AMUSING AND THE FARCIICAL. — La literatura divertida y absurda, aunque escapista, no ha recibido las mismas censuras que la anterior. D. H. Monro clasifica las teorías de lo cómico en función según se basen en la superioridad (se retrata a inferiores a uno) (p68), incongruencia (se ridiculiza la rigidez, se crea expectación que queda en nada), alivio de la tensión (liberación momentánea de la represión que caracteriza la civilización) o ambivalencia (amor-odio hacia el blanco de la broma) (p69). Quizá lo cómico no ha sufrido críticas morales porque su efecto es efímero y sus víctimas indefinidas.

PUZZLEMENT AND PLEASING JEOPARDY: THE READER AT A STIMULATING DISADVANTAGE. — (p73) La literatura afectiva busca producir un efecto en el lector (desconcierto, deseo sexual, miedo, terror), y lo coloca en situación de inferioridad. En narración mimética tenemos la historia detectivesca; en no mimética, lo extraño y lo *fantastique*. [Hume usa el término francés por Todorov.] La pornografía, los relatos de fantasmas e historias de terror ilustran las otras formas. La tensión creada es placentera por la expectativa de solución al final (p74).

THE PLEASURES OF LITERARY ESCAPE. — Hemos visto que escapismo y fantasía no son equivalentes. En las obras escapistas, lo fantástico y lo mimético comparten dos características: énfasis en las sensaciones físicas y las emociones, más que en el intelecto, y retrato del hombre libre de responsabilidades y limitaciones (p79). La principal deficiencia de la literatura de evasión es que raramente nos incita a pensar.

4. Literature of vision: introducing new realities (p82-101)

Estas obras nos invitan a comparar nuestra visión de la realidad con la de las historias y a reaccionar emocionalmente (p82). Están a medio camino entre lo escapista y lo didáctico, apelan tanto a la emoción como al intelecto. En general, el mundo ficticio es tan importante como el argumento, y puede ser aditivo (más rico que el cotidiano), sustractivo (más restringido) o contrastivo (la complejidad de la realidad reducida a dos centros de interés que entran en tensión). Estos efectos se pueden aplicar tanto a lo mimético como a lo fantástico (p83).

THE CREATION OF AUGMENTED WORLDS. — Un mundo aumentado es el que presenta una realidad más rica que la nuestra. La literatura mimética lo consigue haciéndonos notar lo que habitualmente pasa por alto nuestra conciencia (p84). Ej., *Ulysses*; Vonnegut, *Breakfast of champions* (p85). También presentando puntos de vista de distintos grupos sociales. La fantasía ofrece otras dos técnicas: el dispositivo mágico y la adición de una dimensión mitológica o metafórica (p86).

THE CREATION OF NEW WORLDS BY SUBTRACTION AND ERASURE. — Toda obra de arte implica sustracción de aspectos de la realidad que no son esenciales; pero hay casos en que la sustracción es extrema. Si la sustracción es tal que llega a poner en entredicho el significado de la acción, podemos hablar de borrado: supresión de las conexiones lógicas esperables. Ej., literatura del absurdo. Sustracción y borrado pueden emplearse junto a adiciones fantásticas, como hace Borges. El mejor ejemplo de sustracción es la literatura heroica: del héroe no se cuentan menudencias

cotidianas (p91). Otro ejemplo: hagiografías. El borrado, la supresión del orden normal o la coherencia lógica pone en duda nuestro sentido de la realidad (p92). Aunque sustracción y borrado son posibles en narraciones miméticas, cuanto más se suprime, menos realista resultará (p93). La supresión también induce a una interpretación simbólica del mundo representado.

CONTRASTIVE INTERPRETATIONS OF REALITY. — En parte un tipo de literatura sustractiva, la contrastiva nos hace buscarles sentido a dos visiones contradictorias entre sí. Uno de los polos puede ser fantástico, con lo que sería aditiva también (p94). En unos casos se nos anima a afirmar uno de los polos (Ray Bradbury, *Something wicked this way comes*), o ambos (Borges, «Pierre Menard, autor del *Quijote*») (p95); o a protestar frente a los dos (Kafka, *Metamorfosis* [p96]; Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*) (p97). También se puede animar a la reconciliación de las dos visiones polares (Calvino, *Las cósmicas y Ti con cero*) (p98).

La literatura expresiva está a medio camino entre la de evasión y la didáctica: no nos insta explícitamente a cambiar o actuar; pero nos hace pensar (p100). Muchas de estas obras basan su fuerza en una o varias imágenes, más que en un argumento verbal, con lo que rebasan nuestras defensas racionales (p101).

5. Literature of revision: programs for improving reality (p102-123)

Si la literatura expresiva puede disfrutarse por su novedad, aunque no se esté de acuerdo con las premisas, en las obras didácticas no suele ocurrir lo mismo. Hoy nos resistimos a aceptar la autoridad de autores que creen saber la verdad o lo que es bueno para el lector. La literatura didáctica se ocupa de dos asuntos: la naturaleza del hombre y la del universo, con especial interés en la moralidad. Se presenta en forma de «messianic [p102] romances, utopías, dystopías, sátiras and exposés» (naturaleza del hombre) o de narración sagrada o mítica de la creación, apocalipsis, el cosmos y el lugar del hombre en el cosmos. La literatura didáctica, aunque pueda presentar argumentos lógicos, suele pretender acabar con el pensamiento crítico. Puede usar la fantasía en aras del interés (p. ej., C. S. Lewis, *Perelandra*). En las obras didácticas cosmológicas la fantasía es el propio mensaje (p103).

MORAL DIDACTICISM. — Categorías de obras: las que exaltan al ser humano pretendiendo ser edificantes, las que lo menosprecian para enseñar con ejemplos negativos y las que intentan analizarlo con imparciali-

dad. Los lectores toleran mejor las obras dirigidas al comportamiento moral (que solo critican convenciones sociales) que las cosmológicas (que pueden contradecir lo que el lector considera hechos probados). La literatura didáctica, que ataca al público, suele recurrir a la fantasía como fórmula para que el lector no deje de leer. Tres tipos frecuentes de obras didácticas que usan ejemplos positivos: las centradas en un héroe, las que emplean un santo sobrehumano o mesías y las que muestran una sociedad ideal (p104). Los que emplean ejemplos negativos tienen ventaja: la mayoría de los lectores disfrutan más con sátiras que con encomios o panegíricos. Además, el comportamiento censurado que se presenta satisface el deseo reprimido del lector. Esto ocurre menos con las antiutopías (*dystopias*) y vilipendios (*excoriations*) (p108). El humor y la exageración (una forma de fantasía) puede hacer más digeribles los vilipendios, pero suelen ser demasiado negativos para inducir a la revisión. Las antiutopías al menos suelen tener un protagonista que intenta cambiar las cosas, con lo que ofrece algunas normas positivas (p110). Las antiutopías se enfrentan a la dificultad de conciliar socialmente libertad y felicidad (p111). Hay pocos autores que estudien al hombre sin optar por una postura positiva o negativa. Se puede usar la imagen del paraíso para sugerir un estado preconsciente, como hace Erich Neumann. Tenemos los arquetipos: el Id, Ego y Superego de Freud; Anima o Ánimus y Sombra de Jung. Estos términos psicológicos se vuelven fantásticos (p113).

COSMOLOGICAL DIDACTICISM. — Todo universo mitológico se basa en las preocupaciones y esperanzas humanas (p114). Los mitos de creación, como el Génesis, sostienen la importancia central del hombre, que dan al individuo la sensación de ser especial (p115). Los fantasistas modernos encuentran difícil imaginar una creación de la nada, por lo que suelen dar tratamiento mítico a universos ya existentes (p116). Ejemplos: la trilogía planetaria de Lewis (*Out of the silent planet*, *Perelandra* y *That hideous strength*), que mezcla cosmología propia, mitos cristianos y ciencia ficción propia de los años treinta y cuarenta del siglo XX (p117); David Lindsay, *A voyage to Arcturus* (p118); William Miller, *A canticle for Leibowitz* (p120). La fantasía es casi imprescindible para contestar preguntas sobre la naturaleza del universo (p121); sirve para hacer extraño lo familiar, para encarnar ideas en un portavoz o para permitir la comunicación de datos complejos (como en física cuántica) (p122).

6. Literature of disillusion: making reality unknowable (p124-143)

E. D. Hirsch (1976, 27) define el perspectivismo filosófico (o relativismo dogmático) como escepticismo sobre la posibilidad de una interpretación correcta. Así, un autor puede querer mostrarnos que no se puede conocer la realidad. La literatura perspectivista es antiformal: niega que se pueda dar significado a la experiencia o a las acciones. Si actuamos sobre el mundo será por amor a la acción, no porque haya en ello ninguna virtud (p124). Las filosofías y técnicas de la literatura perspectivista son muy variadas. Desengaña al lector de sus presunciones básicas de diversos modos: llama la atención sobre las limitaciones del individuo y la falibilidad de los sentidos (sueños, experiencias sicóticas, drogas), sobre la inadecuación de nuestros medios de comunicación; o culpa a la cultura de distorsionar nuestras perspectivas; a veces ataca al lector con exageraciones o caricaturas; otras, deja sin resolver contradicciones (p125). Esta literatura destruye nuestros iconos, pero a cambio nos recuerda nuestra libertad, como diría Sartre.

THE LIMITS OF INDIVIDUAL PERSPECTIVE. — (p126) El sueño es lo que más a menudo pone a prueba nuestra realidad cotidiana. Ejemplos: Carroll, *Through the looking-glass*, cuando se dice que el Rey Rojo está soñando con Alicia y si dejara de hacerlo ella dejaría de existir [lo que recuerda al diálogo de Hermann Orff con la cabeza de Orfeo] (p127); Dante; Langland; *Pearl*; *Roman de la rose*. Las visiones oníricas medievales suelen ser positivas, porque incluso el infierno implica orden y justicia (p128). Varias formas de perturbación mental producen sueños en vigilia totalmente convincentes, que quitan toda confianza en los sentidos; p. ej., *Nausea*, de Sartre (129). Sueños, sicosis y drogas muestran la desconfianza que merecen los sentidos, fácilmente alterables por determinadas sustancias químicas.

THE INADEQUACIES OF COMMUNICATION. — (p131) El lenguaje es tautológico y no puede transcribir nada ajeno a él. Las palabras cambian de sentido según el contexto. En *El castillo de los destinos cruzados* Calvino ilustra esta situación obligando a los personajes a comunicarse usando cartas del tarot. Las limitaciones del mito se ejemplifican en las *Metamorfosis* de Ovidio (p132). En *Ejercicios de estilo* Queneau narra los mismos dos episodios en noventa y nueve estilos diferentes, y de ninguno puede decirse que sea objetivo (p134). Los poemas e historias del absurdo nos inducen a esperar un significado que luego no nos dejan extraer (p134).

OUR LIMITATIONS AS HUMAN ANIMALS. — Algunos autores atribuyen las limitaciones a la especie y sus pautas de socialización, y ofrecen un nuevo modelo de realidad viéndola desde una perspectiva no humana.

Ejemplos: Golding, *The inheritors*; Saint-Exupéry, *El principito*. Se nos presentan seres parecidos a los humanos, cuyas diferencias luego nos sorprenden (p135). Nos damos cuenta de que nuestra perspectiva no merece confianza porque somos humanos que viven en una sociedad humana (p136).

SKEWED WORLDS. — Otras obras tratan de mostrar que nuestro juicio es inadecuado para interpretar la realidad mostrando un protagonista relativamente normal en un mundo sesgado, distorsionado. Ejemplo: la sátira menipea, u obras donde coexisten alternativas supuestamente incompatibles: Robbe-Grillet, *La casa de citas*; Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»; Coover, «The babysitter» (p138).

LITERATURE OF UNRESOLVED CONTRADICTIONS. — La literatura también puede presentar valores contradictorios y confusos e impedir que lleguemos a una síntesis armoniosa. Ejemplos: Swift, *Gulliver's travels*, *A tale of a tub* y *An argument against the abolishing of Christianity*; Twain, *Connecticut Yankee in King Arthur's court*; Carroll, «Jabberwocky» (p139).

La literatura relativista explora el yermo entre lo racional y lo irracional, y crea una tensión doble: el ataque a nuestras suposiciones y la paradoja de que niega la posibilidad de hacer juicios e interpretaciones válidas, conclusión a la que solo se puede llegar precisamente por uno de tales juicios supuestamente imposibles. El lector suele protegerse mostrando indiferencia o distancia irónica frente a lo que lee (p140).

Part III. The functions of fantasy: why use fantasy?

Introduction (p147-148)

Literatura, religión y ciencia son estructuras que transmiten una sensación de significado. Examinaremos las dos últimas para construir un modelo que explique la literatura como experiencia que da significado (p147), e intentaremos explicar el papel que desempeña la fantasía (p148).

7. Fantasy as a function of form (p149-167)

La relación autor↔obra es recíproca: el autor crea la obra, pero esta impone exigencias formales que lo coartan, que a veces exigen fantasía, a veces la excluyen (p149). La forma también crea expectativas en el lector, que pueden satisfacerse o frustrarse. Northrop Frye (1957, 33-34) llama a

esta forma literaria *mythos*, y distingue cuatro *mythoi*: cómico, trágico, *romance* e irónico. El tipo de fantasía (trivial o central) y cómo introducir-la viene determinado por los cinco modos de Frye. Hume también utilizará las partes del relato definidas por Aristóteles: *mythos*, *ethos* y *dianoia* (argumento, personaje e idea). Una historia centrada en el personaje deja poco hueco a la fantasía; no así si se orienta hacia el argumento o la idea. Intentando reconstruir las elecciones del autor, podemos identificar también la obra formalmente como lírica, dramática o narrativa.

FANTASY, MODES, AND GENRES. — (p150) Frye distingue cinco modos: «If the hero is divine or semi-divine, the mode is myth; if he is “superior in *degree* to other men and to his environment, the hero is the typical hero of *romance*”. “If superior in degree to other men but not to his natural environment”, the hero belongs to the high mimetic mode. If the hero is one of us, superior to neither men nor environment, he belongs to the low mimetic. If he is inferior to us, “so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity”, the hero belongs to the ironic mode» (p151). Esta clasificación, aunque engorrosa, puede servir para ver la posible presencia de la fantasía (los *mythoi* aparecen en las columnas; los modos, en las filas):

	<i>cómico</i>	<i>romance</i>	<i>trágico</i>	<i>irónico</i>
<i>mítico</i>	sí	sí	sí	sí
<i>romance</i>	casi siempre	casi siempre	casi siempre	casi siempre
<i>mimético alto</i>	menor, si hay	menor, si hay	menor, si hay	probablemente
<i>mimético bajo</i>	menor, si hay	no	no	probablemente
<i>irónico</i>	en caricatura	en caricatura	en caricatura	probablemente

(p151).

El *mythos* del *romance* [no sé por qué no usan el adjetivo *romántico*, en línea con *cómico*, *trágico* e *irónico*] se asocia de inmediato con la fantasía. El héroe, en equilibrio con la sociedad, la abandona, pasa a un mundo mágico o de otro modo irracional, donde lo someten a pruebas de las que sale triunfante, y suele terminar regresando a su propio mundo. El mundo especial puede ser el país de los muertos, la tumba, el útero, el vientre de la ballena. Son frecuentes el descenso al infierno y las imágenes de la muerte y el renacer. El ritual de iniciación sigue la misma pauta, y el iniciado renace en la sociedad como adulto. El mundo especial, en el arquetipo original, corresponde a las regiones inconscientes de la mente (p152). Un *romance* en modo mítico tiene personajes divinos o semidivinos. Ejemplos: la historia de Perséfone o de Psique y Eros; Hoffmann, «El puchero de oro»; Heinlein, *Stranger in a strange land*. El *romance* en modo *romance* sigue admitiendo elementos fantásticos, ya que el héroe es muy superior al resto de la humanidad. Ejemplos: *Odisea*, hagiografías,

romances medievales y renacentistas (*Yvain* o *The fairie queene*), o modernos (*Perelandra*) (p153). Un héroe mimético alto no exige un telón de fondo fantástico. Ejemplo: historias de detectives. El héroe mimético bajo no ha de comportarse con espectacularidad; si no, sería mimético alto. Ejemplos: Frodo termina convirtiéndose en mimético alto, mientras Bilbo es mimético bajo; Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*; Nevil Shute, *In the wet* o *An old captivity*. En el modo irónico vamos más allá del realismo: el antihéroe (p. ej., don Quijote) se enfrenta a un mundo que es una caricatura demoníaca del que aceptamos como real. (p154).

El *mythos* irónico es el otro que alienta la fantasía. Frye lo considera antirromance, pero Hume generaliza catalogándolo de *antimythos*, pues viola la lógica que se espera en los otros *mythoi* al negar la interpretación que hacen de la realidad o afirmar la falta de significación y negatividad. En el modo mítico está el ejemplo clásico de Prometeo o el contemporáneo de Coover, *The Universal Baseball Association, J. Henry Waugh, Prop.* (p155). En el modo *romance* Hume cita, entre otros ejemplo, *Sir Gawain and the green knight*, aduciendo la ironía de que cuando sir Gawain vuelve de la búsqueda con conocimiento que podría salvar su civilización los demás no se lo toman en serio. En el modo mimético alto tenemos parodias de tragedias, como Barth, *Giles Goat-Boy*; Fielding, *Tom Thumb* (p156). Los escritores modernos disfrutaban el modo mimético bajo: el hombrecillo moderno perdido en el laberinto, con el que el autor consciente de sí mismo se identifica. Ejemplos: Pynchon, *The crying of lot 49*; Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*; Vonnegut, *Breakfast of champions*. El modo irónico del *mythos* irónico tiene que ser tan consciente de su propia ironía que casi se parodia a sí mismo, y casi siempre tiene fantasía. Ejemplos: Gay, *Beggar's opera*; Brecht, *La ópera de dos centavos* (p157); Coover, *The public burning*.

En la mayoría de los modos, los *mythoi* cómico y trágico no se prestan a desviaciones importantes de la realidad. En el mítico sí: Dante, *Paraíso*; la muerte de Cristo en el Evangelio. Próspero en el mundo de los espíritus y Beowulf entre monstruos pertenecen al modo *romance* de los *mythoi* cómico y trágico. En los modos miméticos alto y bajo, la fantasía suele ser superficial (p. ej., el fantasma del padre de Hamlet). En el modo mimético bajo tenemos utopías (cómico) y antiutopías o *distopías* (trágico). En el modo irónico, la fantasía es posible (p. ej., los houyhnhnms en *Gulliver's travels*) pero no necesaria (no la hay en *Volpone* o *Tartuffe*).

Los *mythoi* de Frye tienen el inconveniente de la confusión terminológica creada por el uso de *romance* e *irónico* tanto para *mythoi* como para modos. También es cierto que algunos tipos de literatura quedan fuera de esta clasificación (p158).

FANTASY AND THE PARTS OF NARRATIVE. — R. S. Crane dice que el argumento tiene tres componentes (acción, personaje e idea) y que, según cuál predomine, tendremos argumentos de acción, personaje o idea. Lo mismo puede decirse de la fantasía: uno de los tres componentes es el que permite que entre la fantasía. Normalmente el que predomina es también el que introduce la fantasía.

En una fantasía orientada a la acción la desviación de la realidad genera la acción. Hay dos tipos. En uno, la desviación de la realidad, una vez asimilada, da paso a una aventura normal sin nuevas revelaciones o experiencias; p. ej., viaje espacial, otros mundos, milagro científico o magia en la literatura barata (*pulp fiction*) (p159). En el otro tipo, la novedad se mantiene, y se dan aventuras que ponen en entredicho las suposiciones del protagonista; p. ej., los libros de Carroll sobre Alicia; David Lindsay, *A voyage to Arcturus*, y George MacDonald, *Phantastes* y *Lilith*, donde el paisaje fantástico es el que genera la acción. En el primer tipo, las aventuras podrían trasladarse de escenario sin destruir la historia; en el segundo, no (p160).

La fantasía basada en el personaje es rara y muy difícil de mantener. El prototipo es la fantasía perspectivista: Golding, *The inheritors*; Zamiatin, *Nosotros*; Orwell, *1984* (p161). Como esta fantasía es difícil de mantener, es mejor hacerla breve, como en Borges, «Deutsches Requiem», donde entramos en el pensamiento de un nazi que torturó judíos.

La fantasía basada en la idea no es fácil de distinguir de la basada en la acción. La idea debe tener implicaciones para la humanidad. Ejemplos: *Brave new world*; Gógol, «La nariz»; las ficciones de Borges. Las ideas en estos mundos son su razón de ser (p162).

FANTASY IN LYRIC, DRAMA, AND BEYOND. — Lírica y drama, mientras tengan línea narrativa, pueden usar los mismos tipos de fantasía que la prosa narrativa. «“The rime of the ancient mariner”, “Caliban upon Setebos”, and “Lycidas” are obvious examples of action-, character-, and idea-based poems with action-, character-, and idea-based fantasies» (p163). El teatro impone ciertas limitaciones a la representación mimética en escena de lo fantástico, aunque siempre cabe la fantasía simbólica: p. ej., Beckett, *Waiting for Godot* (p163). El cine tiene menos limitaciones, y, siendo medio visual, enfatiza la acción.

DEGREE OF DISLOCATION AND TECHNIQUES FOR INTRODUCING IT. — La fantasía cuestiona nuestras suposiciones sobre muchos asuntos importantes; sin embargo, producen mayor efecto sobre el lector las que más influyen en la vida cotidiana (p164). A veces la fantasía se limita a sustituir medios tradicionales: el teletransporte no deja de ser otra forma de transporte; en cambio, es más impactante algo que cambie los límites de

nuestra corporeidad, como la invisibilidad (*The hobbit*), el renacer en el Riverworld de Philip José Farmer, la metamorfosis de Kafka, el cambio de sexo en Heinlein, *I will fear no evil*; Le Guin, *The left hand of darkness*. La efectividad de la fantasía también depende del desarrollo de la idea en todas sus consecuencias. Se puede alcanzar una nueva realidad (p165) manipulando el lenguaje: Joyce, *Finnegans Wake*; Aldiss, *Barefoot in the head*. Hay un límite marcado por la dificultad lingüística, ya que el lector debe sentir que merece la pena el esfuerzo. «Some readers were deterred by the linguistic fantasy of Russell Hoban's *Riddley Walker*». Muchas fantasías combinan tres formas de trastorno (*dislocation*): sustitución, trasgresión de límites fijos y manipulación lingüística (p166).

8. The problem of meaning and the power of fantasy (p168-197)

¿Por qué la fantasía da al lector sensación de significado (*sense of meaning*)? (p168)

MAN AS A TELEOLOGICAL ANIMAL. — El hombre necesita la sensación de significado, la impresión de que entiende. Significado es cualquier sistema de valores que hace que los fenómenos parezcan relacionarse según ciertas reglas o, mejor aún, que hace que parezcan atañer a los intereses humanos (p169). El significado es, pues, subjetivo: lo proyectamos nosotros sobre el cosmos. Lo necesitamos para desenvolvernos ante el aluvión de estímulos que nos llegan por los sentidos. Los grandes sistemas de significado, como la religión o la ciencia, no están libres de contradicciones e incoherencias. Heisenberg puso límite a lo conocible y Goedel a lo coherente, así que la ciencia solo puede producir sistemas de significado relativo y limitado. Lo mismo le sucede a la filosofía (p170). En el siglo XX sentir significado parece más difícil que antes, pues muchos individuos carecen de estructuras de significado impuestas desde fuera, y ello repercute en aburrimiento y depresión, en un mundo que parece inerte (p171). Escritores de este siglo han estudiado estos estados depresivos, se han ocupado de personajes que han perdido la sensación de significado y se esfuerzan por encontrar la autenticidad.

LATENT FANTASY CONTENT. — (p172) Norman Holland, que estudia la relación entre la teoría freudiana y la literatura, establece siete fases en el desarrollo de un individuo: oral, anal, uretral, fálica, edípica, latente y genital. Según Holland, conflictos sin resolver y ansiedades de estas fases infantiles constituyen un tipo de contenido psicológico de la literatura. El autor proyecta sus ansiedades en la historia, y el lector disfruta también al ver que se juega con estos asuntos, de modo que resultan menos amena-

zantes. La primera fase, la oral, deja imágenes residuales de unidad oceánica con el mundo (positivas) pero también imágenes de comer y ser comido, envuelto, enterrado. Ejemplos literarios: historias de Poe de emparedamientos o entierros en vida; David Lindsay, *A voyage to Arcturus* (p173). La fase anal viene al caso en literatura con personajes remilgados o codiciosos, o donde predomina la suciedad y corrupción. Ejemplos: Swift; Jonson, *Volpone*; Chaucer, *Summoner's tale*. Los conflictos uretrales se asocian con imágenes de inundación y ahogo, o de su contrario, el fuego (y la ambición). Ejemplos: Kerouac, *On the road*; Stendhal, *Rojo y negro* (p174). La fase fálica tiene que ver con la exploración, el riesgo y la agresión. Es la fase en la que el niño va aprendiendo las capacidades y limitaciones del cuerpo. En literatura se ve en imágenes corporales, miedos a heridas y mutilaciones. También se pueden incluir historias de fantasmas, etc. El estadio edípico concierne a los conflictos con los padres, problemas para identificarlos, temerlos, perderlos y encontrarlos, etc. Las fases de latencia y genital son distintas. Si las expresiones literarias de las anteriores son latentes (es posible leerlas sin percatarse conscientemente de esas ansiedades), las dos últimas tratan abiertamente de las tensiones psicológicas. Las de latencia son historias que leen principalmente niños que pasan por esa etapa de conflicto con los adultos. Igualmente, las distorsiones o el uso de la fantasía en pornografía (reflejo de las ansiedades de la fase genital) son mínimos. El descrédito de la crítica psicoanalítica procede de la aplicación excesivamente rígida de esquemas como este, pero es interesante para estudiar cómo una obra gusta si sintoniza con las ansiedades latentes del lector (p175).

PATENT FANTASTIC IMAGES. — Jung decía que las imágenes arquetípicas constituyen una secuencia, y aunque un obra literaria se fije en una, suele contener resonancias de la secuencia entera. Ello implicaría un origen psicológico de los principales *mythoi* (p176). El monomito del héroe (como lo llama Joseph Campbell) Erich Neumann lo interpreta como reflejo de la pauta de imágenes arquetípicas que guía el desarrollo inconsciente de la sique.

La primera de las fases se encarna en la imagen del ouroboros, la serpiente con la cola en la boca, y se plasma literariamente en mundos paradisíacos y pastorales (p177) y en momentos de éxtasis del héroe unido al mundo en sensación oceánica de unidad. Luego sigue la intuición de que existen consciente e inconsciente y de que este último es el más fuerte. El inconsciente ofrece el atractivo de dejarse ir, pero también el peligro de aniquilación. La imagen correspondiente a esta etapa es la gran madre, Magna Mater (el inconsciente) que aniquila a muchos de sus jóvenes amantes. Al contrario que los freudianos, Neumann da dimensión metafó-

rica, no corpórea, a estas imágenes de castración e incesto. La tercera etapa es la afirmación del ego y su identificación con el consciente: el ego es capaz ocasionalmente de apartar el inconsciente. Se ve en mitos cosmogónicos en que se separan los padres del mundo: cielo y tierra, luz y oscuridad (que representan consciente e inconsciente). Estas tres fases constituyen la primera ola de desarrollo, que corresponde en literatura al equilibrio inicial del héroe y sus ganancias antes de la aventura principal.

Lo que Neumann denomina nacimiento del héroe es la llamada de la aventura en Campbell. El ego está insatisfecho y el inconsciente, reprimido, hace sentir sus exigencias (p178). A este conflicto corresponden imágenes arquetípicas que Neumann agrupa en torno al parricidio de la madre y el padre: luchas con monstruos, ordalías. El principal objeto de las aventuras es conocimiento y tesoro. Una vez conseguido el tesoro o liberado el cautivo, el héroe se eleva a un estado superior y más instruido. Entonces, dice Campbell, el héroe regresa a su propio mundo, se integra en la sociedad, normalmente como jefe: ahora tiene dominio de ambos mundos. En el modelo de Neumann, el ego adquiere tal dominio de las fuerzas inconscientes que puede resolver algunas ansiedades y rescatar energía positiva del inconsciente (liberar al cautivo, ganar el tesoro). El esquema de Lord Raglan (1936, 180) abarca la vida posterior al triunfo heroico: «14 For a time he reigns uneventfully, and = 15 Prescribes laws, but = 16 Later he loses favour with the gods and/or his subjects, and = 17 Is driven from the throne and city, after which = 18 He meets with a mysterious death, = 19 Often at the top of a hill. = 20 His children, if any, do not succeed him. = 21 His body is not buried, but nevertheless = 22 He has one or more holy sepulchres» (p179).

El monomito del héroe no se ciñe al *romance*; también sirve para la tragedia: las penas del héroe que rehúsa la llamada de la aventura, o que, atrapado en el mundo especial, no logra salir de él. *Romance* y tragedia se adaptan al monomito porque suelen centrarse en un solo personaje. La comedia (p180) se ocupa más de la sociedad.

Si pasamos del yo al no-yo, del hombre al universo, hallamos el ciclo cosmológico: creación, el mundo de tiempo e historia, y apocalipsis. Aquí el protagonista es un elemento más del cosmos. Ejemplos: la Biblia; García Márquez, *Cien años de soledad*; Calvino, *Las cosmicómicas*; Günther Grass, *El rodaballo*; Miller, *Canticle for Leibowitz*; *Guerra y paz* (p181). A veces las dos pautas míticas (heroica y cosmológica) aparecen mezcladas, y no puede clasificarse una obra en una u otra categoría. Ambas pautas comparten metáfora orgánica (nacimiento, crecimiento y muerte) y una serie de imágenes.

Las imágenes son importantes para transmitir sensación de significado al lector, sea como arquetipos (Neumann), como reflejo de ansiedades (Holland) o porque invitan a la emulación u ofrecen compensación (p182). Los lectores que prefieren imágenes cósmicas obtienen la sensación de significado de la observación: mientras las historias del monomito del héroe adaptan el mundo a nuestros deseos individuales, las fantasías cósmicas dan un lugar a los individuos en el mundo.

SYNERGISTIC INTERACTION BETWEEN IMAGES. — La terapia *Gestalt* de Frederick S. Perls muestra cómo las imágenes se refuerzan mutuamente en los sueños: «According to Perls, all the things in a dream, be they people, objects, or parts of the landscape, are part of the dreamer. They, as well as the dream “I”, represent parts of the dreamer’s personality, and in therapy sessions the dreamer can be asked what they mean. A man who dreams of himself in a desert can be told to “be the desert”, and can then be asked “What does the desert feel?” He can give answers which gradually bring into focus the conflicts underlying the dream» (p183). Podemos aplicar la misma lógica a la fantasía literaria (p183). Si se produce sinergia en las imágenes, habrá más implicación del lector y mayor sensación de significado (p186).

MEANING IN MYTHOLOGICAL IMAGES. — Hume desea comparar el mito de Medusa, Perseo y Pegaso con la versión de John Barth (p186). Medusa es un resto de los poderes matriarcales preolímpicos, el aspecto Erinias de la Gran Madre. Medusa, la mujer terrible que petrifica a los hombres, es una de las imágenes que Freud relaciona con las fantasías sobre la madre, y Jung con el inconsciente. Freud vincula la cabeza de Medusa con los genitales de la madre, cuya falta de pene confirma los miedos a la castración (decapitación = castración). «In Neumann’s terms, the ego (Perseus) allies itself with wisdom and conscious intellection (Athene) and suppresses the unconscious (literally puts Medusa’s head in a bag). This part of the myth reflects the first step of development taken by an individual in childhood. The ego/hero goes on to fight the sea monster (ultimately another manifestation of the unconscious), and this time the [p187] ego manages to rescue from the unconscious some helpful and creative elements, symbolized by Andromede» (p187-188). Neumann también interpreta el ascenso de Pegaso como la libido que se libra de la Gran Madre y se transforma en energía para esfuerzos heroicos, espirituales y creativos (p188). Estas imágenes cambian de significado en Barth, porque los lectores viven otro contexto cultural: Medusa es una mujer hermosa convertida en fea por Atenea, una especie de Cenicienta, de la que el lector moderno se compadece; Perseo ya no es el héroe, sino que está de vuelta, entrado en la madurez; Pegaso representa las habilidades sexuales de Belerofonte, y

cada vez vuela más bajo (p189). Esta versión del mito se corresponde con la alienación y *angst* existencial del individuo, característica de nuestro tiempo. «Besides the various sorts of meaning determinable through Freudian [p190] and Jungian theory, we also see the synergy that works through associations in the Medusa, Perseus, and Pegasus story: beauty is shown emerging from horror and violence; the muses' spring is brought into being by an imaginary creature who combines the spiritual and the libidinal, a combination important in poetry. We also see how a traditional cultural network gives value, and see how an author can integrate the original mythological values (or some of them) with a modern network to get quite different resonances than would be available in a story without the mythological component» (p190-191). [Cf. el verso de Rilke «*Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang*».]

LITERATURE AS A MEANING-GIVING EXPERIENCE. — La religión da sensación de significado: 1) estimulando la imitación de los dioses o héroes (la literatura también); 2) configurando valores mediante la obediencia ritual a leyes complejas (algo ligeramente parecido ocurre con las convenciones genéricas) (p191); 3) mediante la repetición de los rituales (también en literatura); 4) ofreciendo una meta (la ficción didáctica también recurre a ella). En cuanto a la ciencia, su forma de dar significado encuentra paralelos en la literatura, como hemos visto al hablar de las imágenes cósmicas. 1) Importante es el poder de poner nombres, que sitúa el fenómeno en una red de relaciones conocidas y da sensación de control. En eso el científico actual es heredero del hechicero o chamán, para quien el nombre es una forma de poder y los encantamientos un modo de dominar la naturaleza. 2) La ciencia da significado a la recolección de datos (en literatura la novedad puede ser valiosa) (193).

Las cinco funciones principales de la fantasía: 1) ofrece novedad, 2) anima a una implicación intensa, 3) reafirma las relaciones entre nosotros, nuestros sentimientos y nuestros datos, 4) presenta imágenes condensadas que afectan a los lectores de distintos modos, 5) deja imaginar posibilidades que trascienden el mundo material cotidiano (p196).

Bibliografía

- ABRAMS, M. H. (1953). *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. New York: W. W. Norton, 1958.
- ATTEBERY, Brian. *The fantasy tradition in American literature: from Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- BLOOM, Harold. *Agon: towards a theory of revisionism*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1982.

- BROOKE-ROSE, Christine. *A rhetoric of the unreal: studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge: University Press, 1981.
- CRANE, R. S. (ed.). *Critics and criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1952. «The concept of plot and the plot of *Tom Jones*» / R. S. Crane; 616-647.
- ELIADE, Mircea (1949). *The myth of the eternal return or cosmos and history*. Princeton: University Press, 1971. (Bollingen series; 46) Orig. francés, 1949.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton: University Press, 1957.
- HIRSCH, JR., E. D. *The aims of interpretation*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- HOLLAND, Norman (1968). *The dynamics of literary response*. New York: W. W. Norton, 1975.
- IRWIN, W. R. *The game of the impossible: a rhetoric of fantasy*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Methuen, 1981.
- MONRO, D. H. *Argument of laughter*. Carlton: Melbourne University Press, 1951.
- NEUMAN, Erich (1949). *The origins and history of consciousness* / tr. R. F. C. Hull. Princeton: University Press, 1970. (Bollingen Series; 42) Orig. alemán, 1949.
- PERLS, Frederick S. (1969). *Gestalt therapy verbatim* / comp. and ed. by John O. STEVENS. New York: Bantam, 1971.
- RABKIN, Eric S. *The fantastic in literature*. Princeton: University Press, 1976.
- RAGLAN, Lord. *The hero: a study in tradition, myth, and drama*. London: Methuen, 1936.
- ROBBE-GRILLET, Alain. (1963). *For a new novel: essays on fiction* / tr. Richard Howard. New York: Grove Press, 1965. Orig. francés, 1963.
- SCHNEIDER, Marcel. *La littérature fantastique en France*. Paris: Fayard, 1964.
- SCHOLES, Robert. *Structural fabulation: an essay on fiction of the future*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1975.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science-fiction: on the poetics and history of a genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- SWINFEN, Ann. *In defence of fantasy: a study of the genre in English and American literature since 1945*. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *The fantastic: a structural approach to a literary genre* / tr. Richard Howard. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1973. Orig. francés, 1970.
- TOLKIEN, J. R. R. *The Tolkien reader*. New York: Ballantine, 1966. «On fairy-stories».
- VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.