

## CRISIS DE IMAGINACIÓN: LA AMBIVALENCIA DE LO FANTÁSTICO EN BÉCQUER, TODOROV Y BLANCHOT

CRISIS OF IMAGINATION: THE AMBIVALENCE OF THE FANTASTIC IN BÉCQUER, TODOROV AND BLANCHOT

**Stephen GINGERICH**

Cleveland State University (Estados Unidos)

s.gingerich@csuohio.edu

**Resumen:** En la filosofía tanto como en la vida cotidiana, consideramos la imaginación como un poder que habilita, como esencial a la percepción, la memoria y el entendimiento. Este ensayo examina teorías y un ejemplo literario que definen la literatura como una suerte de fracaso de imaginación. Un repaso del concepto filosófico de la imaginación (desde Platón a Kant y varios de sus lectores más recientes) demuestra que su historia contiene ambigüedades y contradicciones inesperadas. A través de una lectura de “La cruz del diablo” de Gustavo Adolfo Bécquer, elaboro la idea de una “imaginación herida” que relata la producción de un texto literario al proceso de herir y sanar una psique dañada. Luego examino la afirmación de Tzvetan Todorov que la literatura fantástica permite un acceso privilegiado a la esencia literaria y explico la conexión de la teoría de Todorov con las meditaciones de Maurice Blanchot acerca de la literatura.

**Palabras clave:** imaginación, literatura, fantástico, Gustavo Adolfo Bécquer, “La cruz del diablo”, Tzvetan Todorov, Maurice Blanchot.

**Abstract:** In philosophy, as in everyday life, we consider imagination most frequently as an enabling power, essential to perception, memory, and understanding. This essay examines theories and a literary example that define literature as a particular kind of failure of imagination. A sustained look at the concept of imagination shows that its history contains unexpected ambiguities and contradictions, such that it often appears to be a more a mystery than a method. In a reading of Gustavo Adolfo Bécquer’s well-known, fantastical legend “La cruz del diablo” (The Devil’s Cross), I elaborate the idea of a “wounded imagination,” relating the production of a literary text to the process of healing a wounded psyche. I then examine Tzvetan Todorov’s contention that fantastic literature provides a

privileged place to observe the essence of literature, characterizing his ideas as an application of Maurice Blanchot's profound meditations on literature.

**Key words:** imagination, literature, fantastic, Gustavo Adolfo Bécquer, "La cruz del diablo", Tzvetan Todorov, Maurice Blanchot.

TROPELIÁS

### **I**maginar la imaginación: entre uso idiomático y concepto filosófico

Al comienzo de la novela *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina, el narrador presenta a su protagonista como fruto de una iluminación repentina e inesperada: “lo he visto cada vez con más claridad, surgido de ninguna parte, viniendo de la nada, un fogonazo de la imaginación” (2009, 12). Muñoz Molina imagina a un narrador con carácter propio pero anónimo, quien a su vez imagina; y entre las cosas que imagina están los actos imaginativos del protagonista: Ignacio Abel. La imaginación da origen a los dos en un evento de imprevista generación, llena de luz y calor, un “fogonazo” ocurrido en el vacío. Más *Big Bang* que chispa de la inspiración, este evento se presenta en *La noche de los tiempos* y da origen a su universo novelístico, generando al narrador y lo narrado a la vez. Pero la imaginación también preserva la historia que produce y ofrece un baluarte contra el olvido figurado por el título: “quiero imaginar,” dice el narrador, “con la precisión de lo vivido lo que ha sucedido veinte años antes de que yo naciera y lo que dentro de no muchos años no recordará nadie” (2009, 575). La historia novelística en sí representa el ambiente justo antes de la Guerra Civil española y la huida solitaria de Ignacio Abel hacia los Estados Unidos, donde espera continuar su carrera de arquitecto y reanudar una relación amorosa con una norteamericana. El esfuerzo de la imaginación protegerá la historia del “gran cataclismo que está sucediendo a cada minuto, más eficiente y más tenaz que la guerra”; es decir, la conservará del efecto destructivo del tiempo en general (2009, 576-7). Además de engendrar la historia, la imaginación la deja archivada, captando una particularidad vivaz. El imaginar y la imaginación forman un marco explícito para la novela, ya que empieza con su “fogonazo” y termina cuando el narrador confiesa, “yo no sé ya imaginar [la continuación de la historia de Ignacio Abel]” (2009, 958).

La tarea del narrador encuentra un paralelo en el protagonista, quien trata de preservar a su vez la vida que deja atrás y recordar lo que le pueda servir en el futuro. En este sentido, Ignacio expresa “el deseo de dejar constancia a través del esfuerzo de la imaginación de un mundo completo que se ha borrado”, un acto que le permite “revivir” o “reconstruir” momentos importantes (2009, 42). Aunque este acto imaginativo se alía con una repetición de elementos verídicos, en otros lugares Ignacio emplea la imaginación como acto de creación e incluso llega a asociar lo imaginario con el contrario de la realidad. El diseño que le han encargado constituye “una biblioteca que ya existe en su imaginación” (2009, 22), puesto que la arquitectura en sí es “esfuerzo de la imaginación, ver lo que aún no existe con mayor claridad que lo que se tiene delante de los ojos” (2009, 52). Se distingue tajantemente, en otro lugar, entre “la voz oída de verdad o solo imaginada” (2009, 15). Así el protagonista se destaca por su “imaginación veleidosa” (2009, 49); es “demasiado fantasioso” para estudiar derecho, pues “el teatro, la poesía, iban mejor con su carácter imaginativo que los reglamentos legales” (2009, 358).

Aunque, por un lado, la imaginación se asocia con la vitalidad de lo preservado, en estos casos se sugiere un alejamiento de la realidad vital<sup>1</sup>.

Ninguno de estos usos sorprenderá, ya que abundan en el lenguaje natural, tanto en castellano como en sus cognados en inglés. La novela de Muñoz Molina tiene el valor de reunir estos usos (y muchos parecidos) en un catálogo virtual que demuestra la fuerza y la generalidad de “la imaginación”, y colegir los significados convencionales llama la atención sobre las contradicciones y tensiones entre los elementos. *Imaginar* sugiere un acto espontáneo o deliberado, fruto de la inconsciencia o de un esfuerzo metódico; puede anticipar lo que no existe aún, captar lo presente, recapitular lo que dejó de existir; reconstruye lo pasado o inventa lo nuevo; preserva o produce. Los usos idiomáticos de la imaginación tienen en común que se refieren a funciones intelectuales conectadas al entendimiento: *crear, recordar, anticipar, comprender*, se asocian con la imaginación tanto como los sinónimos *figurar o visualizar*. Nuestra psique utiliza la imaginación en varias maneras según el caso; proyecta, suple, reproduce, todo para poder realizar un acto de síntesis necesario para la comprensión. Esta variedad en el uso idiomático corresponde a la gama de determinaciones filosóficas que también enfatizan el poder de la imaginación para realizar un acto en que se entrelazan en varias medidas la invención y la comprensión. Sin embargo, por razones que explicaré, una consideración íntegra de la imaginación debe también incluir otra vertiente de su significado, solo insinuada en *La noche de los tiempos*. Me refiero a la posibilidad de lapsos o deslices de imaginación, de su productividad y síntesis. Dicho tema nos conduce a la “imaginación herida” en “La cruz del diablo” de Gustavo Adolfo Bécquer y a la teoría de lo fantástico, que, por su parte, nos lleva a cuestiones más generales acerca de la relación de la imaginación a la literatura, el lenguaje y el conocimiento.

La gama de significados filosóficos de la imaginación corresponde en gran medida a lo que indica el uso idiomático en castellano e inglés: una mezcla de comprensión y creación que varía según el caso. Ya que el idioma alemán es tan importante para el discurso filosófico, vale la pena recordar que tiene una mayor variedad léxica asociada con la imaginación. Además de cognados de *imaginación* y *fantasía*, el uso idiomático incluye *einbilden* (literalmente, “formarse una imagen”), *vorstellen* y *darstellen* (que se refieren a colocar algo delante de un sujeto, o sea *representar* o *presentar*). También otras voces alemanas se suelen traducir por *imaginación*: *entwerfen* y *Dichtungsvermögen* (que, según el contexto y el traductor, podrían traducirse, respectivamente, *proyectarse* y *capacidad poética*). A despecho de esta multiplicidad de vocablos con distintos orígenes, el alemán presenta la misma ambigüedad que otros idiomas. *Ich fantasiere* sugiere mayor creatividad que *ich stelle mir vor*, pero ninguna norma rigurosa determina el grado de cálculo o de invención que se involucre en un caso dado.

---

<sup>1</sup> La novela de Muñoz Molina ofrece documentación del uso ambivalente de la noción de la imaginación en el lenguaje cotidiano, que a veces refuerza y a veces suplementa la realidad. Para una interpretación más amplia—que relaciona esta historia del fin de la Segunda República con la Transición y la crisis del 15-M (cuando fue escrita)—ver el artículo de Alberto Moreiras, quien interpreta la novela junta con siguiente del autor, *Todo lo que era sólido*, como “book sequence” (2014, 65). Para Moreiras, la potencia controladora, unificadora y estabilizadora de la imaginación se ve arruinada por el tiempo y la revolución económica burguesa; por lo tanto, le atribuye a Muñoz Molina la idea de que él y su protagonista, “Abel, like any of us, has never been in control of anything” (2014, 57), ni siquiera su imaginación.

Los artículos sobre “*Einbildung*” y “*Phantasie*” del *Historisches Wörterbuch der Philosophie* reconocen esta variedad desconcertante de usos idiomáticos de los vocablos germánicos antes de cubrir la historia convencional del concepto filosófico. Maria Rita Pagnone-Sturlese describe la “*Phantasie*” desde Platón hasta el Renacimiento, mientras Karl Homann describe el paso terminológico de *phantasia* en Aristóteles a la *imaginatio* medieval, la acuñación de *Einbildungskraft* en Paracelso y Christian Wulff, y, finalmente, se enfoca en Kant y su legado (1972, 346-349). Pagnone-Sturlese reconoce que la multiplicidad de matices semánticos puede sembrar confusión, advirtiendo que “no nos confunda la variedad de significados con respecto a la continuidad lingüística del concepto” (mi traducción, 1989, 516). Por su parte, Homann apunta a un significado original del que la variedad “se deriva” (mi traducción, 1972, 346). Identifica como el sentido matriz el que le da la *phantasia* aristotélica: la imaginación funciona como mediadora entre la percepción y el pensamiento, función que cumple de manera que combina la libertad de la psique con fenómenos determinados (1972, 346). En contraste, Pagnon-Sturlese identifica la raíz semántica de las variedades léxicas de “*Phantasie*” con la aparición en general. Analiza usos en Platón—quien, en contraste con Aristóteles, no desarrolla el concepto de manera sistemática—antes de concluir que la *phantasia* “se mantiene estrechamente conectada a la forma verbal *phainesthai*: con ella quiere decir ‘aparición’ (*Erscheinung*)” (1989, 516). Llama la atención la sutil corrección que Pagnone-Sturlese le hace a Homann al distinguir entre aparición para la psique y aparición *tout court*. Así permite que la investigación de la imaginación incluya no solo actos de un alma ya constituida sino también la imaginación como la constitución misma de la psique. Orientándose en *phainesthai* y *phainomena*, la fenomenología misma, de acuerdo con Pagnon-Sturlese, puede arraigarse en la imaginación<sup>2</sup>.

Al margen de esta visión unitaria de la imaginación está el artículo “die Imagination”. Según el artículo de H. Mainusch, la asociación de la imaginación con la arbitrariedad del capricho “fantasioso” surge de una lectura tendenciosa de la filosofía clásica. Sir Philip Sidney trasladó la diferencia en Platón entre *eikasia* y *phantasia* a su dicotomía entre moral y arte. Ya que *eikasia* como “rectitud imitativa” se asociaba con la moral y *phantasia* era “el elemento fundamental del arte”, se atribuía a “imagination” lo que Sidney suponía característico de la creación artística o poética: “*fancy*” o “*whimsy*”, es decir, *capricho* o *frivolidad*. Luego, según Mainusch, Coleridge y Wordsworth trataron de justificar la identidad de la producción del arte con esta impulsividad aparentemente indiferente a la rectitud moral o intelectual (1976, 218). En todo caso, Mainusch atribuye a esta historia las conotaciones de irresponsabilidad, idiosincrasia o arbitrariedad que la imaginación y la fantasía conservan en los idiomas europeos. Homann también menciona la expresión “*blosse Einbildung*”, “mera imaginación”, lo cual se refiere a algo que no existe en la realidad sino solo en la mente (1972, 346). Este uso—que tiene su paralelo en inglés y español—sugiere que el funcionamiento apropiado de la imaginación requiere la colaboración del entendimiento. Por su cuenta o por sí sola, la “mera imaginación” parece desconectarnos de la verdad.

<sup>2</sup>. Según la definición preliminar de la fenomenología en *Ser y tiempo*, “‘fenomenología’ quiere, pues, decir *apophainesthai* tà *phainomena*” (Heidegger 1980, 45)

Antes de profundizar en estas facetas críticas de la tradición filosófica, debemos reconocer que la exposición de la función de la *Einbildungskraft* en Kant ofrece una unidad que abarca esta gama de significados y conotaciones. Por un lado, en la *Crítica de la razón pura* la síntesis trascendental de la imaginación compone la multiplicidad de las sensaciones a fin de hacer posible su conceptualización en la experiencia<sup>3</sup>. La imaginación funciona en el conocimiento empírico pero también en el trascendental, es decir, en la tarea de determinar las raíces de la validez universal del conocimiento. En *La crítica del juicio*, la imaginación forma la clave para toda producción de objetos de conocimiento. Como “capacidad de conocer productiva” (1977, 220) participa en cualquier actividad creadora, incluyendo no solo “el arte bello” sino la artesanía o el “arte mecánico” (1977, 216). Incluye la gama de procesos ejemplificados en su uso idiomático: recordar y proyectar, recapitular y reconstruir, además de la creación original que se atribuye al genio. Kant advierte que, aunque el genio produce obras originales, no puede rendir cuenta del proceso de creación: “pero ni un Homero ni un Wieland puede mostrar cómo se encuentran y surgen en su cabeza sus ideas, ricas en fantasía (*phantasiereich*) y, al mismo tiempo, llenas de pensamiento, porque él mismo no lo sabe, y, por lo tanto, no lo puede enseñar a ningún otro” (1977, 215). Como consecuencia de esta aparente ignorancia productiva del artista, Kant se preocupa de que la falta de explicación se convierta en un subterfugio de los no genios, que uno pueda presentarse como genio para no tener que explicar lo que sí tiene explicación. “Resulta totalmente ridículo,” dice, “cuando alguien habla y decide como un genio en cosas de la más minuciosa investigación de la razón” (1977, 216-7). Sin embargo, la producción imaginativa ingeniosa se caracteriza por la imposibilidad de traducirse a términos generales. Lo bello anuncia su belleza sin dar justificaciones. “Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte”, pero en el caso del arte, “el genio es un talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna” (1977, 213). Produce ejemplos que manifiestan una ley que no puede aparecer en sí. La imaginación rige el pasaje de genio a producto bello y de producto al juicio que lo pronuncia bello. Aunque Kant puede hablar de este movimiento, queda un aspecto misterioso e inefable en el funcionamiento de la imaginación, una imposibilidad de determinar cuánto depende del cálculo y cuánto de la invención, no puede descartar por completo la posibilidad del capricho.

Para Kant, sin embargo, y para lectores como los contribuidores al *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, lo importante es que la imaginación funcione, que habilite el entendimiento. Incluso cuando el concepto o la mera invocación de la imaginación (a través de una multiplicidad de vocablos) presenta dificultades, un esfuerzo de cierta imaginación puede llegar a una resolución tranquilizadora a través de la indeterminación controlada que ofrece Kant. En *Gusto per il segreto* (*Gusto por el secreto*), Jacques Derrida nos advierte que la imaginación ha tenido una “naturaleza ambigüa” a lo

---

<sup>3</sup>. A lo largo de su análisis de la imaginación en la *Crítica de la razón pura*, Heidegger resalta el contraste entre dos determinaciones de la imaginación, una que lleva a cabo la síntesis para un sujeto, y otro que más bien constituye al *Dasein* como espacio y ocasión de conocimiento. Así, contrasta la imaginación en la *Antropología* de Kant con la de la primera *Crítica*: “La imaginación productiva, que la *Antropología* trata, sólo tiene que ver con formar (*Bilden*) la mirada sobre los objetos que son empíricamente posibles o, por consiguiente, imposibles. Por otro lado, la imaginación productiva de la *Crítica de la razón pura* nunca tiene que ver con el formar de objetos sino con la pura mirada de la objetividad en general” (mi traducción, 1976, 132).

largo de la historia. “Tiene una función positiva—es necesaria por razones filosóficas y pedagógicas”, pero es “lo que amenaza la verdad, la idea”. Es “la mediadora que permite la síntesis, la reconciliación, participación”, pero es también “una fuerza de heterogeneidad absoluta que no se deja integrar, que resiste a participar, al sistema”. En breve, “es, a la vez, el lugar donde el sistema se constituye y donde esta constitución es amenazada por lo heterogéneo, y por una ficción que ya no sirve a la verdad” (traducción mía, 1997, 7).

Derrida menciona la imaginación como un tema entre otros de los que le han interesado a lo largo de su carrera, pero tal vez no sea un ejemplo arbitrario. Aunque es un libro de entrevistas, los primeros cuatro capítulos de *Gusto por el secreto* no comienzan con una pregunta sino con citas de filósofos canónicos que sugieren temas y así ofrecen puntos de partida para el diálogo. El primer capítulo, donde Derrida se refiere a la imaginación, comienza con un comentario de Plotino en que afirma la prioridad de lo que carece de forma con respecto a la forma (traducción mía, 1997, 5). Derrida responde con una explicación de la relación entre la coherencia del sistema y la “disfunción” que “remarca” la deconstrucción (traducción mía, 1997, 6). Así, no se dedica a denegar la legitimidad y efectividad del pensamiento filosófico sino a demostrar que el funcionamiento de sus sistemas depende de una “disfunción” primordial e irremediable. Como Plotino asocia lo que carece de forma con lo bello, Derrida también conecta su compromiso intelectual no solo con “el gran canon de la filosofía” sino también con textos literarios. El tema de la imaginación combina su atención a la literatura y su interés por la duplicidad del pensamiento sistemático. Para tratar de tener en cuenta, entonces, esta ambivalencia de la imaginación, miremos la cuestión de la literatura fantástica, que no solo se define por un distanciamiento estratégico de la verdad, sino que también basa su éxito en cierto descalabro.

### **“Imaginación herida”: ruptura productiva en “La cruz del diablo”**

En su interpretación reciente de *La crítica del juicio*, Rodolphe Gasché resalta que la función de la imaginación no se reduce completamente a una operación sintética al servicio del conocimiento. *The Idea of Form* explica que la imaginación no sólo produce experiencias cognitivas de fenómenos; también da lugar a la “mera forma” en un proceso que Gasché llama “mera visión (*mere sighting*)”, traduciendo el alemán “*blosse Betrachtung*”. En contraste con la imaginación en su función normal e universal, la imaginación genial crea oportunidades de “mera visión” que revelan “la relación mínima necesaria para que haya una cognición” (traducción mía, 2003, 81). La imaginación posibilita a la vez el conocimiento y la fundamentación filosófica del conocimiento objetivo en el visionado de un objeto bello. Por eso, el análisis de Gasché enfatiza que la función de la imaginación no es principalmente estética ni filosófica sino práctica: se trata del uso de la razón. Pero, de manera sorprendente, la fundamentación del conocimiento se manifiesta como un exceso con respecto al conocimiento. Además de realizar una función filosófica, este exceso imaginativo—en palabras de Kant—“vivifica

los poderes cognitivos (*quickens the cognitive powers*)” (citado en Gasché, 2003, 116)<sup>4</sup>. En esta interpretación de la imaginación kantiana, percibir lo bello en cuanto bello desborda la experiencia de conocer para establecer una relación más intensa con todo lo sensible. Todo ser humano utiliza la imaginación cuando experimenta el mundo, es decir, tan pronto como se constituye como ser humano. Pero la experiencia genial de creación y, por consiguiente, la experiencia universal de la belleza creada, desata una crisis de la imaginación. La imaginación comprensiva, la que participa en el conocimiento, se enfrenta a la imaginación misteriosa del genio. Kant nos recuerda incluso de una explicación sobrenatural para la actividad creadora del genio: “probablemente, se hace venir genio de *genius*, espíritu peculiar dado a un hombre desde su nacimiento, y que le protege y dirige, y de cuya presencia procederían esas ideas originales” (1977, 214). El acto de creación genial involucra a la vez a una imaginación que obedece reglas conocidas y una imaginación que inventa algo que manifiesta reglas enigmáticas que no se revelan de otra manera. Esta duplicidad de la imaginación resulta en un estímulo a la razón, a la vida teórica y práctica, lograda a través de cierta violencia.

Mientras el ejemplo de *La noche de los tiempos* representa cómo los actos imaginativos combinan creación y cálculo en diferentes medidas para lograr conocimiento, también existen representaciones de trastornos de imaginación, situaciones en que parece fracasar el acto sintético que predomina en nuestra visión de la imaginación para llamar la atención sobre la vertiente heterogénea. Debemos recordar, por ejemplo, el caso de “La cruz del diablo” de Gustavo Adolfo Bécquer, que está entre las *Leyendas* de mayor difusión y popularidad desde su publicación en 1860. El cuento consiste principalmente en la historia que cuenta un guía de montaña a sus clientes, sentados alrededor de una hoguera en los Pirineos. El narrador principal cuenta, primero, cómo se desmonta delante el monumento epónimo, erigido en el camino escabroso que iban siguiendo ese día. Se sorprende cuando el guía le informa del nombre “la cruz del diablo” y le importuna que sigan su camino con la promesa de que luego le explicará el peligro mortal que corren en el lugar. El viajero se queja de la “imaginación herida” que sufre al escuchar “cruz del diablo” y anticipa el relato del guía para aliviar la crisis que desata la frase. El guía continúa su travesía con una imaginación operativa pero atormentada y tal vez estimulada por el suceso inesperado.

Además de esta ambivalencia con respecto a la imaginación, “La cruz del diablo” evoca otros estados intermedios. En el relato que prologa la narración del guía, el viajero observa unas ruinas que ocupan un lugar fronterizo: “una pelada roca... sobre cuya cima se notan aún remotos vestigios de construcción, señala la antigua línea divisoria entre el condado de Urgel y el más importante de sus

---

<sup>4</sup> La traducción de García Morente enfatiza la conexión con la vida indicada en la palabra alemana “*Belebung*”: “Solamente que como en el uso de la imaginación para el conocimiento, la primera (la imaginación) está bajo la sujeción del entendimiento y sometida a la limitación de acomodarse a los conceptos del mismo y como, en cambio, en lo estético es libre para, sin buscarlo, proporcionar, por encima de aquella concordancia con los conceptos, un material no desarrollada y abundante para el entendimiento, a la cual éste, en sus conceptos, no puso atención, y que, sin embargo, usa no tanto objetivamente para el conocimiento como subjetivamente para la *vivificación* de las facultades de conocer, indirectamente, pues, también para conocimientos” (énfasis añadido, 1977, 223). Ningún vocablo—ni *Belebung*, *quicken*, ni *vivificación*—elimina la ambigüedad de si la imaginación da origen—presta vida que no existía antes—o estimula, intensifica una vida ya existente.



feudos” (2002, 174). El guía sitúa su relato en la Edad Media, “hace mucho tiempo, mucho tiempo, yo no sé cuánto” (2002, 177). Aunque no sabe, precisa que ocurrió cuando la península se dividía entre dos culturas rivales: “no sé cuánto, pero los moros ocupaban aún la mayor parte de España” (2002, 177). La distancia y el aislamiento contribuyen a la sensación de una condición fronteriza que reta a la imaginación.

Todo comenzó, dice el guía, cuando los siervos de la comarca de Urgel—por la que pasa el guía autóctono con sus clientes—mataron a un noble abusivo que vivía con sus secuaces en un castillo cercano. Los siervos destruyen el castillo y dejan una señal de su triunfo entre los escombros: “a través de sus anchas brechas chispeando al herirla la luz, y colgada de uno de los negros pilares de la sala del festín, era fácil divisar la armadura del temido jefe” (2002, 181). Después de algún tiempo emerge una nueva “banda de malhechores” cuyo líder viste la armadura del antiguo señor. Cuando los pueblerinos capturan a uno de los ladrones, les informa que la armadura está poseída por un espíritu malévolo—el antiguo señor o el diablo mismo—por lo que no se ve ninguna cara cuando el jefe levanta la visera de su casco. Con la ayuda de un ermitaño oriundo de la zona, los hombres de la comarca logran capturar a la figura fantasmal y forjar una cruz con el hierro de la armadura. El guía cuenta cómo el hierro maldito se resiste a convertirse en cruz, ya que no es mera materia inerte sino el diablo encarnado: “Ya se extendían los brazos del signo de nuestra redención, ya comenzaba a formarse la cabecera, cuando la diabólica y encendida masa se retorció de nuevo como en una convulsión espantosa y, rodeándose al cuerpo de los desgraciados que pugnaban por desasirse de sus brazos de muerte, se enroscaba en anillos como una culebra o se contraía en zigzag como un relámpago” (2002, 193). El guía concluye su relato, explicando que finalmente se logró fabricar la cruz que los viajeros han visto, debido al “constante trabajo, la fe, las oraciones y el agua bendita”, pero que toda una gama de maldiciones esperan a los que se detienen a rezar ante la cruz (2002, 193-4).

Volvamos a la herida que sostiene el narrador al comienzo de “La cruz”. Al adelantarse a sus compañeros, se detiene ante lo que supone “muda y sencilla expresión de las creencias y la piedad de otros siglos” (2002, 174). Describe una animada armonía espiritual que luego se vendrá abajo: “un mundo de ideas se agolpó a mi imaginación en aquel instante. Ideas ligerísimas sin forma determinada, que unían entre sí, como un invisible hilo de luz, la profunda soledad de aquellos lugares, el alto silencio de la naciente noche y la vaga melancolía de mi espíritu” (2002, 175). Anticipando a la lesión que sufrirá la imaginación, el narrador reconoce que la función normal de esta consiste en vincular cosas afines como la soledad, el silencio y la melancolía. Pero luego cuando se desmonta y se quita el sombrero para recitar de memoria una oración, el guía reacciona con terror. Aunque no hay ninguna señal que distinga a la cruz que tiene delante de una convencional, esta “pertenece,” en palabras del guía, “a un espíritu maligno y por eso la llaman la *cruz del diablo*” (2002, 176). En principio, es el nombre mismo lo que impacta al narrador y le somete a una crisis apropiada para una zona fronteriza: “¡La cruz del diablo!—repetí, cediendo a sus instancias, sin darme cuenta a mí mismo del involuntario temor que comenzó a apoderarse de mi espíritu, y que me rechazaba como una fuerza desconocida de aquel lugar—.” Continúa: “¡La cruz del diablo! ¡Nunca ha herido mi imaginación una amalgama más

disparatada de dos ideas tan absolutamente enemigas!... ¡Una cruz... y del diablo! ¡Vaya, vaya!” (2002, 176). Más allá de la semántica de la frase, el narrador no encaja la posibilidad de un fenómeno que combine lo celestial y lo infernal. Por fin, le dice al guía, “¡Fuerza será que en llegando a la población me expliques este monstruoso absurdo” (2002, 176).

Esta escena incorpora varias repeticiones que desembocan en antítesis. Primero, el narrador se propone recitar “maquinalmente” oraciones recordadas de su niñez, pero el guía le advierte que estas oraciones tendrían el sentido contrario de invocar al diablo. La cruz que ven delante, en sí, es una iteración de un símbolo convencional de la religión cristiana, el enfoque predilecto del culto a Cristo, pero esta cruz, en vez de ofrecer su bendición, condena a los que la veneran. ¿Qué podría causar más terror que esta ambigüedad de la significación, que una cosa pueda significar precisamente el opuesto de su sentido convencional? La abundancia de puntuación (rayas, elipsis, signos de atención) en este pasaje sugiere la importancia de los márgenes del lenguaje, estas marcas que dan inflexión a lo esencial, que son las palabras. Pero también se resalta la violencia que manifiesta la frase que el narrador repite dos veces y que trata de desarmar, separando los elementos incompatibles: “¡Una cruz... y del diablo!” (2002, 176). Este gesto del narrador prefigura la escena en el relato del guía en que los pueblerinos despedazan la armadura para que no pueda unirse y vivificarse al formar la figura amenazante del caballero endemoniado (2002, 192).

La herida misma se trata de una afrenta a la imaginación como capacidad de comprensión. Se supone que la imaginación creadora está siempre capaz de unir elementos incongruentes, como en las metáforas, pero la imaginación cognoscitiva percibe la variedad del mundo y ajusta los fenómenos en un acto de comprensión. La cruz y Cristo pueden conjugarse sin daño, pero cuando la cruz y el diablo se combinan de manera tan íntima como la forma y el fondo en un solo objeto, este hiere la imaginación e impide su funcionamiento. Nos imaginamos la escena violenta de la forja, cuando los pueblerinos fuerzan al metal diabólico a asumir la forma que más insultaba el diablo, al crear una identidad entre lo bendito y lo maldecido.

Así, la frase “cruz del diablo” recuerda al análisis de Derrida de la “ausencia de significado” que abre una “*crisis del sentido*” en “Firma, acontecimiento, contexto” (1998, s.p.). Más que nada, se parece al caso del “círculo cuadrado”, el ejemplo husserliano de *Widersinn*, o contrasentido, que menciona Derrida. Para Husserl, el *Widersinn* constituye una categoría de significado intermedio entre lo comprensible y lo completamente absurdo. Representa las afirmaciones lingüísticas cuya composición integra una lógica de significación que se muestra imposible por contradictoria, en contraste con el *Unsinn*, cuya falta de sentido, para Husserl, resulta de una falta absoluta de lógica (sus ejemplos son “la verde es o” y “abracadabra”; 1998, s.p.). Derrida señala que en los dos casos la significación comienza su movimiento, ya que cualquier signo, por ser signo, funciona de alguna manera, incluso para vaciarse de sentido. En este sentido, el análisis de Derrida resalta el poder de la imaginación de producir significación, incluso una experiencia del vacío o de lo absurdo.

Como nos enseña Derrida, la fuerza de la significación se basa en su estructura fundamental: su *sine qua non* no es *sentido* como un contenido consciente o convención lingüística sino la *iterabilidad*,

su capacidad de insertarse en una variedad de contextos regidos por normas. La cruz, por ejemplo, puede aparecer como tal, puede ser reconocida aparte de su referencia al cristianismo. Por eso, se le puede atribuir significados incompatibles en contextos distintos. Además, como ilustra la escena del encuentro con el monumento maldito, el contexto y el significado pueden alterarse, hasta invertirse, sin que el signo mismo se modifique. Derrida escribe que “Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable” (1998, s.p.). El narrador de “La cruz” sufre al enterarse del significado inesperado de la cruz en la frontera pirenaica, porque cree en el significado trascendental, según el cual la cruz se refiere a lo sagrado. Entonces, pide al guía que le dé el contexto que estabilizara el significado del “monstruoso absurdo” que le ha herido la imaginación (2002, 176).

La herida al comienzo de “La cruz del diablo” da lugar al relato que es el núcleo de la *leyenda* de Bécquer. En este sentido, la herida produce una obra lingüística como alivio a una crisis lingüística. Según la convención, las leyendas llenan un hueco, ofreciéndonos una forma de entender o contabilizar algún hecho percibido en el mundo. El “monumento” en este texto se explica a través del relato del guía, como la leyenda de los volcanes. Las leyendas se repiten, típicamente en una tradición oral, para iluminar algún fenómeno conocido. Sin embargo, la leyenda que el guía repite delante de la hoguera para explicar “la cruz del diablo” es tan ficticia como la escena de contar: no hay cruz del diablo en la comarca de Urgel. En sus notas a la leyenda, Pascual Izquierdo afirma que Bécquer ni siquiera había estado en Cataluña (Bécquer, 2002, 173) y que la cruz que se describe al comienzo de la historia “pertenece a la fantasía literaria de Bécquer”, es decir, no existe (2002, 174).

La herida que nos presenta Bécquer desborda la capacidad comprensiva del narrador y vincula esta crisis a una posibilidad extrema del lenguaje, que, a su vez, conecta con un hecho fantástico. Como creador en lenguaje de la cruz, Bécquer se asemeja al Dios creador y asume marcadamente lo que Derrida llama la “mimesis anthro-po-teológica”. En “Economimesis” Derrida presenta a Kant como el teórico de esta concepción del artista, leyendo las mismas secciones de la Tercera Crítica que comenta Gasché en *The Idea of Form*. En vez de un exceso estimulante, Derrida resalta una disyunción en el texto de Kant. Después de reconocer la diferencia tajante entre un gusto que satisface y el placer universal engendrado por lo bello, observa el estatus privilegiado de la boca. El habla y el canto establecen la analogía entre el genio y Dios, quienes crean libremente y así logran productos (el arte bello y la naturaleza) que ocasionan el placer estético desinteresado. Pero la boca es también el lugar del gusto más interesado que hay, el que determina cómo se ingieren los alimentos y cuándo se vomita lo repulsivo (ver 2017, 33-4). Aunque Bécquer da un indicio de una crisis de imaginación que desborda y estimula, deja indeterminada la consecuencia de la herida. El narrador no vuelve a hablar cuando el guía termina de contar la leyenda; sin embargo, nada nos obliga a pensar que su imaginación herida se haya sanado. Al contrario, la lectura de “La cruz del diablo” ofrece la experiencia de herida imaginativa, como la describe una de las teorías canónicas de la literatura fantástica.

### **Lo fantástico y la literatura de crisis: Todorov y Blanchot**

La frase “la cruz del diablo” refleja el carácter fantástico del monumento que forma el núcleo de la leyenda. Aparte de ser ficticio, sus características nos indican que es una imposibilidad dentro del mundo natural que conocemos. Aunque es posible que, como dice el guía en la última oración, los lobos o ladrones ataquen a los transeuntes o incluso que los maten relámpagos atraídos al asta de hierro, estas posibilidades no podrían atribuirse inequívocamente a un espíritu malévolo (2002, 193-4). En *La introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov asocia esta tensión entre lo posible y lo imposible al género fantástico y repasa ejemplos de varias tradiciones nacionales para identificar una corriente literaria que se centra en la tensión entre lo posible y lo imposible. Como veremos, Todorov aspira a más que una caracterización del género fantástico; también pretende llevar a cabo una reflexión sobre la literatura en general<sup>5</sup>. Invocando a las reflexiones de Maurice Blanchot, Todorov sugiere que toda experiencia literaria, si no lingüística, en general, involucra una crisis de imaginación.

Todorov propone un estudio científico de la literatura fantástica; insiste en que debe establecer primero la posibilidad de una crítica que supere la arbitrariedad de la crítica literaria convencional; y con el concepto de *género*, pretende conectar la singularidad de la obra individual con el “universo de la literatura” (1981, 11). Utilizando una estrategia metódica relacionada con la hermenéutica tradicional, describe obras fantásticas y formula sus características en lo que constituye una “gramática del género” (1981, 9). Por eso, al caracterizar su método, habla de una oscilación continua entre la teoría literaria y ejemplos literarios: “la definición de los géneros será pues un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción” (1981, 20). No obstante, reconoce que la literatura vive de la originalidad: “*toda* obra modifica la especie... todo enunciado es agramatical en el momento de su enunciación” (1981, 9). La historia de un género consiste en una serie de excepciones que consiguen incorporar su particularidad a la norma general.

Curiosamente, Todorov define lo fantástico como género literario con una particularidad que no es formal ni temática sino teórica, es decir, que tiene que ver con las bases del conocimiento. Como los demás géneros literarios, este se define por su diferencia con respecto a los otros. En la definición celebrada de *La introducción a la literatura fantástica*, “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1981, 24). A primera vista, establece que los ejemplos de esta especie literaria proponen dos interpretaciones de unos hechos presentados en un texto, una natural y otra más allá de las

---

<sup>5</sup>. Las críticas a Todorov suelen cuestionar la suficiencia de su caracterización para referirse a todo lo que se denomina literatura fantástica. Aunque considera Todorov la culminación de otras teorías de lo fantástico, Deborah Harter advierte que *La introducción a la literatura fantástica* no se adapta a representaciones de locura, donde la frontera cuerpo-espíritu juega el papel central (1996, 6). Dolores Phillips-López caracteriza la teoría de Todorov como rígido y restringido, y proporciona una lista de temáticas excluidas por Todorov, con un resumen y una bibliografía útil para considerar este debate (2003, 13-17). En ningún caso se examina el propósito principal que Todorov expresa en la *Introducción* a su *Introducción*, que es interpretar lo fantástico en cuanto punto de encuentro con la esencia de la literatura. Expandir el género de lo fantástico implica incluir obras cuyo centro de gravedad no es la tensión entre lo imposible y lo posible, lo general y lo singular, y lo real y lo meramente imaginario. Aunque comparte la preocupación por una teoría inclusiva de lo fantástico, este análisis supone la legitimidad del concepto fronterizo de la literatura que, como veremos, Todorov hereda de Blanchot.

posibilidades racionales de nuestro mundo. En el ejemplo de “La cruz del diablo”, el guía señala que algunos pueblerinos se imaginaban explicaciones naturales para el cuento de la armadura poseída: podía ser un cuento inventado para convencer a los jóvenes que no erraran por el monte de noche (2002, 182); el jefe del bando de bandidos pudo haberse apropiado de la armadura como señal de superioridad, para luego difundir un rumor exagerado que terrorizara a los pueblerinos (2002, 184); y, por último, una familia noble pudo haber ideado un embuste para ocultar la delincuencia de un hijo díscolo (2002, 191). Esta tensión no se resuelve al final, ya que es posible, aunque no frecuente, que los viajeros mueran víctimas de lobos, ladrones o rayos, sin necesidad de intervención diabólica. Otras explicaciones naturales canónicas en la literatura fantástica se relacionan con engaños, alucinaciones y fenómenos naturales fuera de lo común. Para Todorov, cuando un relato establece que unos hechos sí tienen explicación insólita pero no imposible, pertenece al “género vecino” de lo extraño (1981, 39). Lo fantástico siempre propone otra interpretación sobrenatural, que depende de posesión anímica, fantasmas, magia, etc. Y si el lector deja de sentir la tensión entre dos interpretaciones antitéticas para aceptar lo sobrenatural, la obra se considera “maravillosa” (1981, 44). Por esta tendencia de lo fantástico a integrarse a lo extraño o lo maravilloso, Todorov no solo representa lo fantástico como un espacio genérico, ocupado por sus ejemplares, sino como una “frontera entre dos territorios vecinos”, una línea divisoria que pertenece a la vez a lo extraño y lo maravilloso sin cederse por completo a ninguno de los dos (1981, 38). Lo fantástico es, así, simultáneamente racional e irracional, natural y sobrenatural, posible e imposible.

Lo fantástico es el género cuyo compromiso con la ruptura es doble. Todos los géneros viven de la brecha que supone cada obra nueva; cualquier obra literaria lleva a cabo una divergencia de las normas de su género para efectuar una alteración en dichas normas. Asimismo, las obras fantásticas preservan otra infracción, la incorporación de interpretaciones antitéticas, entre cuyas antípodas el lector vacila. Para Todorov, la yuxtaposición de contrarios es la transgresión que el género fantástico no puede transgredir. Aunque, como hemos visto, Todorov también presenta su método como un “continuo vaivén”, no desarrolla el posible paralelismo entre los polos de su método (singularidad de la obra y generalidad de la teoría) y los de lo fantástico (extraño y maravilloso). Pero Todorov insinúa su complicidad con lo que analiza. Como cualquier género que sigue vivo, el “vaivén” del crítico no tiene resolución, pero Todorov concluye su estudio con unas conclusiones paradójicas en el último capítulo, las cuales prefigura en su introducción teórica con la advertencia de que “cuando el crítico haya dicho todo sobre un texto literario, no habrá aún dicho nada; la definición misma de la literatura implica no poder hablar de ella” (1981, 21). Todorov supone implícitamente que la función principal del discurso crítico es reemplazar al texto con una comprensión del texto. En este sentido, su operación es imaginaria en el sentido aristotélico: careciendo de la percepción inmediata de la obra, la crítica impone sus propios objetos, unos objetos imaginarios en vez de presentes o “reales”. Todorov insiste en que la literatura dice lo que ella sola puede decir, pero eso no lo disuade de adjuntar ciento cincuenta páginas de comentario sobre textos literarios. Después de advertir al lector que no se desanime por su

propuesta paradójica, Todorov nos recuerda que la oscilación del discurso crítico nos devolverá en el último capítulo a una reflexión sobre la literatura en general.

Para concluir *La introducción* pronuncia sus conclusiones más sorprendentes acerca de la literatura fantástica al volver a la afirmación de que la literatura por naturaleza guarda sus secretos. Antes de comentar dicho capítulo y el encuentro que escenifica con las reflexiones sobre la literatura de Maurice Blanchot, es preciso recordar el análisis de los “temas de lo fantástico”. Todorov había anunciado en el capítulo introductorio que un método que no oscile entre análisis de ejemplos y teoría se arriesga a imponer categorías extraliterarias al fenómeno literario, dejando la literatura a la merced de la filosofía, la psicología y la sociología (1981, 17). Sin embargo, en los últimos capítulos, Todorov expone conceptos de dichos campos para explicar el significado de lo fantástico. El primero de los “temas de lo fantástico” resulta ser el problema filosófico de la imaginación, que Todorov describe como “el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu” (1981, 94). Sin embargo, al expresar esto Todorov utiliza el término “imaginación” sólo para referirse a la irrealidad: “el lector y el héroe... deben determinar si tal o cual acontecimiento, tal o cual fenómeno pertenecen a la realidad o a lo imaginario, decidir si es real o no” (1981, 129). Si estamos de acuerdo que la imaginación tiene un sentido más amplio, tanto en su uso idiomático como en el discurso filosófico, este tema no es solo uno entre otros sino el punto de convergencia de literatura fantástica y filosofía. Para Todorov, no hay texto fantástico que no ponga en entredicho la diferencia tajante entre lo racional y lo irracional y que no haga del cuestionamiento de la razón su principio creador.

Todorov reconoce este problema cuando deja su enumeración de temas y vuelve, en su último capítulo, a la cuestión de la literatura. Representa la literatura fantástica, en particular, como “un terreno estrecho pero privilegiado a partir del cual pueden deducirse ciertas hipótesis referentes la literatura en general” (1981, 120). La determinación acerca de la condición real o imaginaria de un elemento narrativo resulta ser “la quintaesencia de la literatura” (1981, 130). Pero luego, se nos impone el carácter siniestro de esta “quintaesencia”: “la literatura es como un arma mortífera mediante la cual el lenguaje lleva a cabo su suicidio” (1981, 129). Aprendemos a través de la literatura fantástica que el lenguaje puede, en algunos casos, no sólo herir, como la cruz del diablo, sino también matar. Y no sólo mata a otro, sino que se aniquila a sí mismo. Este lenguaje suicida sobrevive como el legado de la literatura fantástica, en el que su estado contradictorio entre vivir y fallecer nace del cuestionamiento acerca de la diferencia entre lo real y lo imaginario. Para Todorov, si un texto no impone este cuestionamiento, no es literario.

La manera en que Todorov elabora la idea del suicidio del lenguaje sugiere que lo entiende según su teoría del género. Toda nueva realización de un género cumple con normas genéricas y las transgrede con algo imprevisto. Puesto que lo nuevo se incorpora instantáneamente a la tradición, no puede considerarse una parte de la dinámica que mantiene vivo al género. Se da a sí mismo por muerto; ofrecerse para la vida del género requiere que se convierta en letra muerta. Pero en la introducción teórica (ver 1981, 10) y en el capítulo final, Todorov da un lugar privilegiado a Maurice Blanchot, como si el autor de *La conversación infinita* y *La parte del fuego* suscribiera a las conclusiones de *La*

*introducción a la literatura fantástica*. Por eso, los textos de Blanchot nos sirven para entender la crisis de imaginación que a la vez engendra y destruye.

Blanchot siempre parece sorprendido por el hecho de que haya literatura, y su tendencia a la autodestrucción forma parte de este asombro. No considera la imaginación como un reino de lo irreal. En “L’Echéc de Baudelaire” (“El fracaso de Baudelaire”) describe la imaginación como la base de la poética baudelairiana. Esta imaginación, anota Blanchot, sigue las huellas de la idea decimonónica de una “facultad”; no se opone a la realidad como algo inventado sino que abrumba al ser humano al engendrar la trascendencia de sí mismo. Blanchot describe a Baudelaire de la siguiente manera: la imaginación está “destinada a sobrepasar lo que es, a iniciar un movimiento infinito y, a la vez, (es un poder) capaz de volver a una realidad ordenada, la del lenguaje, en que representa y encarna este movimiento” (mi traducción, 1949, 33). La evocación de la “facultad” recuerda el análisis kantiano de la imaginación al servicio del conocimiento, pero también reconoce, de acuerdo con las interpretaciones de Gasché y Derrida de la *Crítica del juicio*, que la operación de la imaginación en el caso del genio involucra una heterogeneidad irreducible.

Al decir Todorov que el lenguaje utiliza la literatura como instrumento de autodestrucción, se remonta específicamente a un tema del ensayo “Kafka et la littérature” (“Kafka y la literatura”) en *La Part du feu (La parte del fuego)*. Ahí Blanchot se propone explicar la escritura literaria utilizando el caso de Kafka, tal como se presenta en sus diarios. Blanchot afirma la perspectiva crítica que identifica a Kafka con un impulso más allá de lo expresivo y lo estético. Según Blanchot, un propósito estético “exige un espíritu atento al conjunto y a los detalles, preocupado por la técnica y la composición y consciente del poder de las palabras” (1949, 21). Como vimos en *La noche de los tiempos*, todo esto se asocia normalmente con la imaginación. En contraste, Blanchot insiste que esto no le interesaba a Kafka: “si [la actividad literaria] tiene aspiraciones más elevadas (el sentido mismo de nuestra vida, por ejemplo), tendrá su espíritu aliviado (*quitte*) de todas estas condiciones, y se realizará por la negligencia de todo eso que constituye su naturaleza propia” (1949, 21). Para Blanchot la pregunta acaba siendo, “¿Cómo llegó [Kafka] a la media-certeza de que si no cumplía con su destino, escribir era su propia manera de incumplir” (1949, 24). Kafka mismo deviene Kafka a través de la escritura, pero también la escritura impide que sea quien es. Por eso, aunque no es un acto estético, escribir es un esfuerzo cuasi espiritual de avanzar “al límite extremo de este mundo” utilizando “las fuerzas opuestas de la soledad y del lenguaje” (mi traducción, 1949, 25). En sus escritos, Kafka manifiesta su soledad a través del medio de lenguaje, el ámbito comunicativo por excelencia.

El primer intento de Blanchot de explicar estas curiosas afirmaciones sigue la reflexión en los diarios de Kafka acerca de la frase “Yo soy infeliz”. Según Blanchot, Kafka observa que es un misterio cómo se pueden escribir estas palabras si corresponden completamente a la realidad, pues una persona infeliz no consigue expresarse en absoluto. Por consiguiente, el “yo” escrito no puede coincidir con el “yo” que escribe o se expresa. Aunque, según el autor de “Kafka y la literatura”, no lo puede saber quien no experimente la escritura, pasar a la tercera persona para decir “él es infeliz” no ofrece ninguna solución. Aunque el nuevo sujeto gramatical ya no pretende sustituir al que escribe, lo que representa

todavía llega a tener existencia en un lenguaje que marca su diferencia de la realidad, una diferencia que Blanchot asocia con la muerte. El escritor tiene que aceptar esta situación: “si el lenguaje, y, en particular, el lenguaje literario, no se lanzara constantemente y en avance hacia la muerte, no sería posible, ya que este movimiento hacia la imposibilidad es su naturaleza y su fundamento” (1949, 28). Todo lo que se manifiesta en lenguaje admite la mortalidad como punto íntegro de su ser. Blanchot describe una lucha por librarse de la muerte, pero esta contienda también se realiza a través del lenguaje en un proceso infinito: “lo que rinde posible el lenguaje es su tendencia a ser imposible. Tiene inherente en sí a todos los niveles una relación con la polémica (*un rapport de contestation*) y la ansiedad de la que no puede liberarse. Tan pronto como se dice algo, algo más tiene que decirse. Y entonces hay que decir algo de nuevo... No hay descanso” (1949, 30). En esta situación frustrante evoca Blanchot la figura del suicidio: “es en el interior de las palabras que se debe intentar el suicidio de las palabras, un suicidio que las acosa como un fantasma pero que no puede cometerse” (mi traducción, 1949, 30). El escritor realiza el proyecto de autodestrucción que caracteriza el lenguaje, y el lenguaje no solo efectúa la muerte ajena sino la propia, ya que el lenguaje es capaz de ser su propio enfoque. Cuando el lenguaje pone a tela de juicio su propio funcionamiento, cuando cuestiona su posibilidad, esa posibilidad se entrelaza íntimamente con la imposibilidad. El ser escrito marca una diferencia con el oscuro ser anterior a la escritura, pero este acto de recordar también encubre lo que pretende manifestar.

En Todorov, el suicidio se lleva a cabo efectivamente en la literatura fantástica: “la literatura es como un arma mortífera mediante la cual el lenguaje comete su suicidio” (1981, 129). Sin embargo, para Blanchot, en una vuelta de tuerca que Todorov olvida, este suicidio ha de fallar; la literatura es un suicidio fracasado que sobrevive con la promesa de que pueda ultimarse, que difiere infinitamente su muerte. Si cumpliera con este propósito, pagaría el precio del silencio y por ende, dejaría de ser literatura. Para Todorov, la literatura muere cuando las características de un género ya no permiten la producción de ejemplos de ese mismo género. Esto es lo que ocurrió con la literatura fantástica, según Todorov: en la estela de su suicidio, apareció Kafka. El análisis de Todorov ocupa las últimas páginas de *La introducción*, donde propone que el cuestionamiento de la realidad se ha vuelto tan rutinario en el siglo veinte que ya no hay necesidad de una literatura fantástica. Kafka lleva a cabo una síntesis de lo sobrenatural con la literatura y así, en vez de incorporarse a lo maravilloso, “trasciende” lo fantástico. Sale de la zona fronteriza, pero no para incorporarse en “géneros vecinos” sino para coincidir con la literatura en general. Incluso podría decirse que el producto de esta trascendencia es una literatura trascendental, que reúne las condiciones del conocimiento e impone en todos los actos cognoscitivos la ambigüedad característica de lo fantástico. El suicidio de la literatura fantástica revela que la literatura no puede prescindir de la inestabilidad esencial del lenguaje. Todorov dice, “la literatura fantástica, que a lo largo de sus páginas subvertió la categorizaciones lingüísticas, recibió por esta causa, un golpe fatal; pero de esta muerte, de este suicidio, surgió una nueva literatura” (1981, 130). Lo que reveló la literatura fantástica acerca del lenguaje también hizo que perdiera su particularidad. La vacilación de lo fantástico se convierte en temblor lingüístico esencial. Ahora, según Todorov, toda literatura tiene la condición kafkiana de estremecerse en cada instante.



## Conclusiones

Decir que toda literatura es fantástica podría ser una forma de repetir el tópico que toda literatura es imaginativa. Este lugar común no suele reconocer la unidad idiomática y filosófica de *imaginación* y *fantasía* y sus cognados, ni las tensiones que caracterizan la imaginación. Las últimas palabras de *La noche de los tiempos* vuelven a caracterizar la novela como una iluminación imaginativa en un universo extenso e indiferente; el narrador evoca a la amante de Ignacio Abel y el futuro de la pareja que “ella no vislumbra y yo no sé ya imaginar, su porvenir ignorado y perdido en la gran noche de los tiempos” (2009, 958). La imaginación funciona únicamente como fuerza enigmática de entendimiento, recuerdo y simpatía, que se contrapone a la oscuridad y el olvido. Blanchot da a entender que, efectivamente, esa amenaza mortal no es exterior a la fuerza de representar la vida del protagonista, sino que se entremezcla con la escritura desde el comienzo de la novela, digamos, desde la enunciación del título. Cuando el narrador no se consagra al texto escrito—a la letra—se pierde en “la noche”; sin embargo, lo que sí logra escribir debe distinguirse de una realidad vital. Por eso, no es solo “la noche” sino la “de los tiempos”. El tiempo, como la escritura, deja huellas legibles de las vidas que fueron o pudieron ser. La imaginación conserva pero no rescata.

No se reconoce a menudo que el estudio de Todorov de la literatura fantástica ofrece una teoría de este género como clave para pensar la literatura en general, pero la crítica de la literatura fantástica sigue insistiendo en su valor filosófico. En “Historia y fantasmagoría”, Silvia Molloy recalca que la literatura fantástica refleja “la historia de nuestros países y algunos de sus acontecimientos o de sus figuras más notables” pero que, sobre todo, “inquieta las certidumbres de un saber heredado” (1991, 107). En la misma antología sobre lo fantástico en la tradición hispana, Paul Verdevoye reconoce que inquieta *todas* las incertidumbres. Cita una frase de la investigadora Rosalba Campra: “la función de lo fantástico... sigue siendo iluminar por un instante los abismos de lo conocible, que existen fuera y dentro del hombre, y crear, pues, una incertidumbre acerca de la realidad toda” (1991, 115). Pero ¿puede iluminarse un abismo, siquiera por un instante? Al contrario, ¿no es el caso que nos enteramos de lo insondable del abismo cuando la luz, al iluminar, falla?

Al poner en crisis la función del conocimiento, la literatura fantástica adquiere una relevancia filosófica, prestando a términos aparentemente negativos como *ambigüedad* un prestigio e importancia que su uso como concepto se empeña en domesticar. Es una herramienta conceptual con base en el poder humano de capturar y dominar la ambigüedad, el azar y la incertidumbre de la vida; también funciona, por el contrario, para mantener la naturaleza libre, incierta, impredecible e indomable de la experiencia. La imaginación nos protege de heridas y “funciona” como herida que no se alivia. Pero cuando hablamos de dos vertientes de la imaginación, una que reduce la complejidad de la experiencia y otra que produce y alberga la singularidad y la otredad, ¿no favorecemos la que comprende por encima de la otra, la imaginación que confunde? En todo caso, nuestra trayectoria de “La cruz del diablo” a la teoría de literatura fantástica establece sin duda que la filosofía, tanto como los discursos literarios, conectan la imaginación a veces con la ruptura, la incertidumbre y la inquietud. La

imaginación tiene valor para contemplar las discordancias de la conciencia, la vida, el pensamiento y la invención. Pero también tiene la capacidad de asaltarnos con su propio carácter imaginativo.

## **Bibliografía**

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. (2002). *Leyendas*. Ed. Pascual Izquierdo. Madrid: Cátedra.
- BLANCHOT, Maurice. (1949). *La Part du feu*. París: Gallimard.
- DERRIDA, Jacques. (2017). “Economimesis”. Trad. Juan Fernando Mejía Mosquero. Web, Derrida en castellano. Consultado 29 de marzo, 2017.
- . (1998). “Firma, acontecimiento, contexto”. *Márgenes de la filosofía*. Trad. Horacio Potel. Madrid: Cátedra. Web, Derrida en castellano. Consultado 29 de marzo, 2017.
- y Maurizio Ferraris. (1997). *Il gusto del segreto*. Roma: Laterza.
- GASCHÉ, Rodolphe. (2003). *The Idea of Form: Rethinking Kant’s Aesthetics*. Stanford: UP.
- HARTER, Deborah. (1996). *Bodies in Pieces: Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*. Stanford: UP.
- HEIDEGGER, Martin. (1976). *Kant und das Problem der Metaphysik. Gesamtausgabe, Band 3*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- . (1980). *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- HOMANN, Karl. (1972). “Einbildung”. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 2. 346-358.
- KANT, Manuel. (1977). *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe.
- MAINUSCH, H. (1976). “Imagination”. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 4. 217-219.
- MOLLOY, Silvia. (1991). “Historia y fantasmagoría”. En Enriqueta Morillas Ventura, Ed. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela. 105-12.
- MOREIRA, Alberto. (2014). “Time Out of Joint in Antonio Muñoz Molina’s *La noche de los tiempos* and *Todo lo que era sólido*”. *Romance Notes*, volumen 54, number 1, pp. 51-66.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. (2009). *La noche de los tiempos*. Barcelona: Seix Barral.
- PAGNONI-STURLESE, Maria Rita. (1989): “Phantasie”. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Band 7. 516-536.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores. (2003). Introducción. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Ed. Dolores Phillipps-López. Madrid: Cátedra. 9-61.
- TODOROV, Tzvetan. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Premia.
- VERDEVOYE, Paul. (1991). “Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX”. En Enriqueta Morillas Ventura, Ed. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela. 115-126.