

MÁS ALLÁ DE LO SINIESTRO Y LO FANTÁSTICO: CONCEPTO DE LO TELÚRICO Y SU APLICACIÓN EN UN ANÁLISIS DE *HAMLET*

BEYOND THE UNCANNY AND THE FANTASTIC: CONCEPT OF THE
TELLURIC AND ITS APLICATION IN AN ANALYSIS OF *HAMLET*

Antonio César MORÓN ESPINOSA
Universidad de Granada

Resumen: El presente artículo pretende instalar en la teoría literaria un nuevo concepto con el fin de ser utilizado como herramienta para el análisis de textos: *lo telúrico*. La búsqueda de su especificidad se ha llevado a cabo en dos pasos: en un primer momento se ha enmarcado dentro de un universo teórico con el que guarda cierta relación; para, en un segundo momento, confrontarlo y enfatizar sus contrastes con los conceptos fundamentales de ese universo teórico: *lo siniestro* «*unheimlich*» (procedente de Freud) y *lo fantástico* «*fantastique*» (procedente de Todorov). Finalmente, con el fin de comprobar sus posibilidades hermenéuticas, se ha aplicado el concepto de *lo telúrico* en un análisis de *Hamlet*.

Palabras clave: telúrico, siniestro, fantástico, Freud, Todorov, Hamlet.

Abstract: This article hopes to establish a new concept in literary theory in order to be used as a tool for the analysis of texts: *telluric*. Its specific research is carried out in two steps: first it has been framed within a theoretical universe with which keeps certain relationship. In a second movement, it confronts and emphasizes its contrasts with the fundamental concepts of that theoretical universe: the Freudian uncanny, «*unheimlich*», and the *fantastic*, «*fantastique*», from Todorov. Finally, in order to check its hermeneutic possibilities, the concept of *telluric* has been applied to the analysis of *Hamlet*.

Keywords: Telluric, Uncanny, Fantastic, Freud, Todorov, Hamlet.

1 **Introducción: Freud y Todorov (comparativa entre *lo siniestro* y *lo fantástico*)**

Freud publica en el año 1919 su artículo titulado «Lo siniestro» en un intento por desvelar la técnica de escritura de un autor como Hoffmann y ciñéndose, concretamente, a uno de sus relatos más conocidos: *El hombre de arena*. El carácter crítico literario que marcara el impulso inicial del artículo se ve alterado en gran parte por la enunciación cercana a la teoría psicoanalítica que lo convierte en un verdadero ensayo de trascendencia psicológica y sociológica acerca de este concepto¹.

Casi cincuenta años después, en 1970, publica Todorov su ensayo titulado *Introducción a la literatura fantástica*; libro cargado de rigor estructuralista en su exposición y con un marcado carácter estético, concebido casi a nivel filosófico y que, curiosamente, no utiliza ninguna literatura que pudiera servir a modo de ejemplo con el que corroborar los diferentes argumentos por los que transita.

Sorprende comprobar cómo ambos autores, el austriaco y el búlgaro-francés, con técnicas de exposición argumental muy diferentes, están hablando de un mismo fenómeno técnico. De ahí que, tanto en «Lo siniestro» como en *Introducción a la literatura fantástica* se puedan establecer tres niveles en los que ambos autores reflexionan de manera paralela para llegar a conclusiones muy similares. Como muy oportunamente nos advierte el profesor Remo Ceserani en su monumental ensayo acerca de este género

Quando en 1970 Tzvetan Todorov formula su definición de lo fantástico, admite que se basa en algunas propuestas hechas ya con anterioridad por otros estudiosos. Y cita las definiciones dadas por el filósofo y místico ruso Vladimir Sergeevic Soloviëv, por el escritor inglés de historias de fantasmas Montague Rhodes James, por los especialistas franceses Castex, Caillois y Vax (Ceserani, 1999: 65)

Aunque es altamente probable que Todorov conociera el artículo de Freud antes de publicar su libro, no existe, sin embargo —como se pone de manifiesto a través de la cita del profesor Ceserani— una confirmación precisa y categórica acerca de una posible influencia de Freud sobre Todorov, a pesar de que —tal y como venimos argumentando— por la temática tratada y las conclusiones a las que llegan ambos autores parece que la influencia es clara.

Encontraremos así en ambos textos un primer nivel de reflexión sobre creación de mundos y elementos imposibles a través de la ficción como herramienta; en un segundo nivel encontraremos una reflexión sobre técnica literaria; y en un tercero, un nivel de reflexión sobre la relación del texto con el lector.

Tanto Freud como Todorov inician su argumentación teórica considerando que la realidad que presenta el texto literario está generada por y desde el propio autor y, a partir de esa capacidad

¹ El apoyo de Freud en la literatura para llevar a cabo investigaciones fundamentales de carácter médico es un hecho incontrovertible. En este sentido, la utilización de Hoffmann para desarrollar el concepto de «Lo siniestro» no se diferenciaría desde un punto de vista pragmático de la utilización de Sófocles para desarrollar conceptos como el complejo de Edipo.

generativa, podremos catalogar los acontecimientos del texto en tanto que mundo más o menos cercano a la realidad del lector (Roas, 2011). Hay que matizar que cuando se habla de realidad, en ningún momento se está hablando de circunstancias sociopolíticas, sino de los acontecimientos que dentro del «mundo real»—o *realidad familiar* o *mundo familiar*, como lo denominan ambos autores: en definitiva, lo *heimlich*— se pueden considerar como posibles. Así, nos plantean que

Entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se cuenta la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella (Freud, 1982: 60).

Dentro de un mundo que es el nuestro, el que nosotros conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un suceso que no se puede explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar (Todorov, 1970: 29; la traducción directa del original en francés es mía).

Si bien el punto de partida en cuanto a la consideración del mundo ficcional es el mismo, hay un hecho que genera, sin embargo, una perspectiva diferenciada entre un teórico y otro: la consideración del «lector implícito». El concepto procedente de Wolfgang Iser, que tanta repercusión tendría dentro de la Escuela de la Recepción (Iser, 1987; Mayoral, 1987; Selden, 2001), era completamente desconocido por la teoría literaria de la segunda década del siglo XX y, por ende, desconocido para el propio Freud; aunque, como veremos más tarde, en cierto modo apunta también en sus escritos a dicha escuela teórica.

Cuando Freud habla de autor tiene en mente a un «autor real» y, por esta razón, habla de «licencias», en tanto que Todorov no se centra en la producción del texto desde una autoría real, sino en la generación de una estructura determinada desde el «lector implícito», y, por ello, habla de manera impersonal de un suceso que «se produce»; es decir, que el suceso es producido o generado gracias a —o, mejor, desde la— propia estructura textual.

En el artículo de Freud el adjetivo utilizado para denominar a esa realidad o ese mundo que todos podemos aceptar como posible cobra todo su sentido. Freud hace derivar toda su teoría sobre *lo siniestro* a partir del adjetivo alemán *heimlich* y su opuesto *unheimlich*, mediante los cuales desea contraponer lo familiar frente a lo oculto o escondido. Si bien es cierto que, el austriaco, con Schelling, nos advierte que «*unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado», de tal manera que, finalmente, «*heimlich* es una voz que evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*». Y así: «*unheimlich* es, de manera cualquiera, una especie de *heimlich*» (Freud, 1982: 18). Ahora bien, ambos conceptos poseen una emoción compartida para que se genere el efecto deseado y esencialmente necesario en cada uno de ellos: la duda.

La técnica literaria que ambos conceptos necesitan para producirse dentro del texto está ligada al receptor y a la respuesta del mismo en cuanto al texto. Ahora bien, no deja de ser cierto que Freud determina desde el propio autor la posibilidad de acercamiento al texto por parte del lector, quizás alentando la idea de que «el otro es mi (propio) inconsciente» (Kristeva, 1996: 360):

El poeta también puede haberse creado un mundo que [...] se aparte [...] del mundo real, al admitir seres sobrenaturales, demonios o ánimas de difuntos. [...] Muy distinto es en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. (Freud, 1982: 60-61)

El teórico austriaco no desvincula en ningún momento el texto de la realidad; y ambos, texto y realidad, están inextricablemente unidos por la figura del autor. El poeta cobra en el imaginario freudiano una visión completamente romántica, de *pequeño dios*, que tan en boga estaba en aquellos iniciales movimientos de vanguardia surgidos durante la Primera Guerra Mundial, como el Dadaísmo o el Futurismo, que se agudizarían de manera muy especial en la Europa de los años veinte. Podremos observar, sin embargo, a partir del siguiente fragmento, cómo, para Todorov, el lector es el verdadero artífice para que se produzca el efecto de *lo fantástico*, debiendo no incumplir una serie de requisitos o condiciones para captar el efecto producido estructuralmente por el texto:

[Lo fantástico] exige que tres condiciones sean cumplidas. Primera, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personajes vivos y dudar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Seguidamente, esta duda puede ser sentida igualmente por un personaje; así el rol del lector es, por así decirlo, confiado a un personaje y al mismo tiempo la duda se encuentra representada, ella deviene uno de los temas de la obra; en el caso de un lector ingenuo, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente importa que el lector adopte una cierta actitud en la consideración del texto: él rechazará también tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética. Estas tres exigencias no tienen un valor equivalente; la segunda puede no ser satisfecha. De todas formas, la mayoría de los ejemplos cumplen estas tres condiciones². (Todorov, 1970: 37-38).

Desde el punto de vista de Todorov, no es el poeta el que exalta en mayor o en menor medida un efecto, sino que es el lector el que respeta o no la estructura del texto; quiere esto decir que el éxito o el fracaso de dicha estructura de *lo fantástico* depende, exclusivamente, del lector; y esto se concreta de manera muy especial en la tercera de las condiciones exigidas: rechazar cualquier interpretación que sea alegórica o poética. Imaginemos que, en efecto, un lector que leyese *El cuervo* interpretarse al pájaro como la muerte o como el destino o como la decadencia de la aristocracia o como un momento depresivo en la vida del propio Poe. Cada uno de estos parámetros de interpretación desviarían la mirada del lector del efecto producido por el poema. Para Todorov, el autor desaparece; es devorado —por así decirlo—, por su propio texto. En tanto que para Freud el autor está siempre presente, como dirigiendo los propios designios del lector, que no podría escapar a su propia mirada.

Ambos teóricos, por otro lado, se dan cuenta de la dificultad que tienen sus conceptos para ser creados e, incluso, para sobrevivir, como expresa Todorov en un sentido mucho más dinámico del hecho literario que el que posee Freud. El austriaco establecerá un criterio exclusivamente de *sí o no*, de marca positiva o negativa en torno a *lo siniestro*; qué es y qué no es *lo siniestro*: «para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda, respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad» (Freud, 1982: 60). Si el poeta aparenta

² La traducción directa del original en francés es mía.

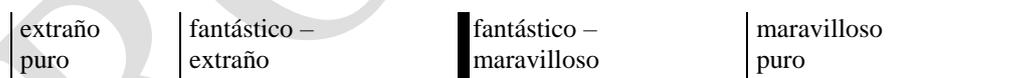
situarse dentro de la *realidad común*, estableciendo la aparición del hecho extraordinario dentro de esa realidad y generando duda en el juicio del lector, estamos ante *lo siniestro*. En cambio, «el poeta también puede haberse creado un mundo que [...] se aparte [...] del mundo real, al admitir seres sobrenaturales, demonios o ánimas de difuntos» (Freud, 1982: 60-61). En este caso, sencillamente, no estaríamos ante *lo siniestro*.

Para Freud es una mera cuestión de técnica, una especie de *a priori* decidido y determinado por el autor. Para Todorov, sin embargo, la decisión del lector es la clave, y establecerá tres tipos de acercamientos diferentes en torno al fenómeno extraordinario que darán lugar a tres tipos de convenciones. Así, en cuanto a la decisión del lector orientada desde la figura misma del lector implícito, podemos estar ante *lo fantástico*, *lo extraño* y *lo maravilloso*. Y, curiosamente, lo que más predomina son las otras dos instancias diferidas de lo fantástico.

«Lo fantástico conlleva una vida plena de peligros, y puede desvanecerse a cada instante», dice Todorov. Si el texto continúa su historia dentro del mundo ordinario, pero se puede resolver la duda a través de la investigación, es decir, si el lector implícito «decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra apunta a otro género: lo extraño» (Todorov, 1970: 46). Uno de los grandes paradigmas de este género lo encontramos en *Los crímenes de la Rue Morgue*, en el que un orangután traído de oriente es el responsable de los horribles crímenes cometidos a una madre y a su hija. Si, por otro lado, el lector implícito del texto «decide que se deben admitir nuevas leyes de la naturaleza, por las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos dentro del género de lo maravilloso». Así:

Lo fantástico, ya lo hemos visto, no dura más que el tiempo de una duda: duda común al lector y al personaje, que debe decidir si lo que ellos perciben procede o no de la realidad que existe en la opinión común. Al final de la historia, el lector, si no el personaje, toma cada vez una decisión, él opta por una u otra solución, y por la misma suerte de lo fantástico (Todorov, 1970: 46; la traducción directa del original en francés es mía).

Todorov lo expone de manera brillante con el siguiente esquema y comentario del mismo:



Lo fantástico puro sería representado, dentro del dibujo, por la línea mediana, la que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde bien a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos dominios vecinos [...] (Todorov, 1970: 49).

Llegados a este punto resulta fundamental plantear una divergencia desde la que parte el profesor David Roas, en tanto que la consideración de Todorov al respecto de la duda como condición previa a *lo fantástico*:

[...] lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica, conviene insistir en ello, mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y

sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla (Roas, 2009: 103)

Para Roas, lo esencial de *lo fantástico* es el conflicto de realidad en base a su inexplicabilidad del fenómeno, antes que la duda acerca del mismo fenómeno, que tiene como objetivo reflexionar acerca de los límites de la propia realidad. Si bien, desde mi punto de vista, no existe ninguna diferencia con los planteamientos de Todorov, dado que lo que Roas denomina *inexplicabilidad* no deja de corresponderse con lo que Todorov denomina *duda*, en base a que tanto uno como otro ponen de manifiesto, en definitiva, la imposibilidad de mantener el anclaje de la conciencia humana —en tanto que su representación de la realidad— con la realidad misma. De ahí nace lo que Roas denomina muy acertadamente *conflicto*; y esta considero que es la verdadera aportación que en este fragmento realiza este teórico a la teoría de *lo fantástico*: destacar la lucha que la mente humana mantiene consigo misma para intentar anclarse de nuevo a su propia imagen de realidad. Esta es sin duda alguna la razón por la que, como veíamos con Todorov, lo fantástico conlleva una vida plena de peligros. Teniendo en cuenta esta última idea de Roas, el peligro no surgiría solo frente a la posibilidad de ruptura de un esquema textual, sino que ese esquema textual (lector implícito) actúa de manera antropológica y por defecto buscando un anclaje, tendiendo hacia lo pensable, así como hacia lo posible.

Freud, por su parte, analiza esta relación del texto con el lector desde una visión —como se dijo en un párrafo anterior— romántica del creador literario y, para ello, utiliza el concepto de un poeta inglés como S. T. Coleridge: «la suspensión temporal de la incredulidad» (Segura Fernández, 2013). Este marchamo le permite a Freud analizar desde un punto de vista psicológico la relación entre autor y lector en cuanto al sentimiento de frustración que se origina en el lector al descubrir el engaño o escamoteo de realidad al que ha sido sometido por parte del autor, al mezclar lo ficticio con lo real, con el único fin de perseguir la duda necesaria que genere el concepto de *lo siniestro*; dado que el autor

[...] nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la mixtificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objeto, pero por mi parte afirmo que no ha obtenido un efecto puro. Nos queda un sentimiento de insatisfacción, una especie de rencor por el engaño intentado [...] El literato dispone todavía de un recurso que le permite sustraerse a nuestra rebelión y mejorar al mismo tiempo las perspectivas de lograr sus propósitos. Este medio consiste en dejarnos en suspenso durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto [...] La ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real (Freud, 1982: 61-62).

Una de las diferencias fundamentales entre ambos textos es que en Freud el concepto teórico literario tiene su punto de partida en una emoción psicológica demostrada. *Lo siniestro* en la literatura sería un efecto reflejo de *lo siniestro* vivencial, pudiéndose generar, así, técnicamente un contexto literario que lleve de manera paralela a una emoción psicológica que se experimenta en la vida real. El lector reconoce *lo siniestro* desde lo vivencial, como algo que ha experimentado en otras ocasiones. En cambio, Todorov no plantea en ningún momento que el efecto de *lo fantástico* pueda producirse en la vida real. De ahí que tampoco lo conciba como una emoción, sino meramente como un juego en el que es necesaria la convención colaborativa entre autor y lector, que considerará *lo fantástico* desde

un punto de vista exclusivamente cultural. Dicho de otro modo: *lo siniestro* parte de la vida real y se refleja en el texto; mientras que *lo fantástico* aparece y desaparece exclusivamente dentro del texto literario.

2. Al margen de lo siniestro y lo fantástico: lo telúrico

Siguiendo la terminología hallada por el profesor Santiago Pérez Isasi en su libro de relatos *Imposibles Impensables* (Pérez Isasi, 2016; Morón, 2016), me dispongo a presentar diferentes hipótesis de realidad literaria, conjugando ambos términos con los conceptos utilizados por Freud y Todorov. De modo que podríamos catalogar, en tanto estos dos paradigmas de *lo impensable* y *lo imposible*, varios tipos de lectores implícitos fundamentados en cuatro esquemas de hipótesis: 1. *Lo impensable imposible*. 2. *Lo pensable posible*. 3. *Lo imposible pensable*. 4. *Lo impensable posible*.

Lo impensable imposible se correspondería con el fenómeno que hemos venido comentando a través de ambos conceptos de *lo fantástico* o *lo siniestro*.

Lo pensable posible se puede convertir, según esta última aclaración, tanto en *lo realista* como en *lo maravilloso*. En ambos conceptos se generan unas condiciones que permiten comprender la realidad presentada sin alterar en ningún caso la imagen o las leyes de la realidad de los personajes y de la historia. En efecto, toda la literatura realista entroncaría con este esquema, con lo cual se puede ver cuán cerca está, desde un punto de vista de la construcción técnica y la relación con el receptor, *lo maravilloso* del Realismo. La única diferencia entre uno y otro mundo es la necesidad de construir nuevas circunstancias o conservar las circunstancias de la realidad común. O, dicho de otro modo, la diferencia entre ambos esquemas literarios se encuentra en la distancia (a partir de un procedimiento de carácter analógico) con la que la imaginación es capaz de alterar lo conocido sin llegar a generar duda acerca de su existencia.

Lo imposible pensable se corresponde directamente con lo que el teórico búlgaro-francés catalogó como *lo extraño*. Este concepto no ha tenido la suerte de desarrollo que han tenido los otros dos destacados por Todorov. Lo extraño se basa en la ruptura de una imagen de realidad, desde la que se deja una puerta abierta a la explicación racional o, mejor dicho, a la explicación dentro de las circunstancias que rigen esa misma imagen de realidad. El fenómeno extraño podría existir de este modo tanto en una literatura considerada realista como en una literatura de *lo maravilloso*. Tanto *lo fantástico* como *lo maravilloso* se juegan dentro de unas circunstancias apriorísticas que se siguen conservando después de la incidencia técnica misma dentro de la historia. Ahora bien, la particularidad de *lo extraño* consiste en la negación de su propio a priori, es decir, en plantear una circunstancia que es imposible, aunque pensable, para, más tarde (en aras del mismo procedimiento antropológico de búsqueda del anclaje con la realidad que funcionaba en *lo fantástico*) deshacer la hipótesis de imposibilidad. De manera que podemos concluir diciendo que *lo extraño* es necesariamente un fenómeno técnico de transición hacia las circunstancias conocidas y familiares de lo realista o lo

maravilloso. En este dinamismo conceptual necesario es donde reside toda su energía, que produce un efecto de misterio y sorpresa a un mismo tiempo.

Lo impensable posible: esto es *lo telúrico*. Llegamos por fin a esta cuarta hipótesis que constituye el objetivo fundamental de este trabajo, al mismo tiempo que una herramienta teórica con la que nombrar un procedimiento de técnica literaria que hasta ahora no se había visualizado como tal, de manera que se le escapaba al lector, al crítico o al teórico mismo, por carecer de la conceptualización pertinente. Tanto *lo siniestro* como *lo fantástico* presentan una duda por aparición de un fenómeno cuya existencia se considera impensable e imposible a un mismo tiempo por parte del lector. *Lo telúrico* presenta también una duda; sin embargo, en este nuevo concepto hablaríamos de una duda por aparición de un fenómeno que se considera impensable, pero posible. La duda originada por o desde *lo impensable posible* es la expresión inicial de *lo telúrico*.

Dentro del campo de la Geología, lo telúrico está referido al choque producido entre dos placas tectónicas, que da lugar a una liberación de energía. La estética de lo telúrico haría así chocar del mismo modo dos categorías como lo impensable y lo posible, y, en esa colisión se genera tal efecto. Lo impensable es todo aquello que está fuera del concepto de lo real fenomenológico; en tanto que lo posible obedece a todo aquello que se halla dentro del contexto físico de la realidad o de la misma imagen de realidad. Ambas categorías unidas generan una sinergia que hasta ahora se encontraba, como decíamos hace un momento, en un ámbito hipotético.

Lo telúrico para la teoría literaria se concebiría como una energía capaz de traer *lo impensable posible* al mundo textual, marcado en todo momento por la duda del lector implícito, dado que, como sugeríamos en relación a *lo fantástico*, el motor de la duda se genera desde *lo impensable*. Ahora bien, en *lo telúrico* ha desaparecido el motor del conflicto —recordemos la argumentación aportada en torno a Roas— que generaba lo imposible en su choque de realidad con lo impensable. De manera que la duda inicial de *lo telúrico* se acaba disolviendo en el texto, teniendo en cuenta que la disolución de la misma no significa que desaparezca, sino que se acepta, y en tanto que es aceptada, desaloja de ella todo matiz de rechazo hacia la realidad del lugar fenomenológico o mundo familiar.

Lo telúrico es pues la duda aceptada que permanece. *Lo fantástico* y *lo siniestro* implican una duda que no es aceptada y que cuando aparece (lo hace solo en contadas ocasiones que son las que describen Freud y Todorov en sus textos respectivos), provoca en el lector un desasosiego que, en *lo telúrico*, se ha desvanecido. Y al desvanecerse se ha provocado su olvido. No implica el olvido que la memoria se haya extinguido; sino que ha sido aniquilada, derrotada... pero existe dentro de lo impensable. Es importante tener esto en cuenta, porque aquí está la diferencia fundamental entre *lo telúrico* y *lo siniestro*.

Es el elemento de la memoria, como podremos observar más tarde en el análisis de *Hamlet*, el motor en torno al cual se va a producir la diferenciación entre *lo siniestro* y *lo telúrico*. Tanto *lo fantástico*, como *lo maravilloso*, como *lo extraño*, funcionan en un nivel superficial. Mientras que *lo telúrico* solo funciona geológicamente, en la profundidad, lo subterráneo, lo escondido... Allí donde la memoria no es posible, porque ha sido desactivada. Y, sin embargo, ese algo subterráneo, escondido,

que se presenta, no es espantoso, porque lo espantoso depende directamente del choque fenomenológico, del conflicto, con la imagen de realidad.

Mientras el suceso de lo *fantástico* no procede de la memoria —sino que aparece como inexplicable sin procedencia alguna (dado que en cuanto se explique su procedencia entraremos en otros géneros como *lo extraño* o *lo maravilloso*)—, el suceso de *lo siniestro* sí podríamos argüir que procede de la memoria, dado que para Freud el inconsciente juega un papel relevante para conseguir esa emoción. En este sentido cabría traer a colación toda la reflexión en torno al *horror cósmico* realizada por H. P. Lovecraft, dado que si para el estadounidense este sentimiento se halla incrustado en el ser humano de manera casi antropológica, procedente del mundo antiguo y vinculado con el folklore de todas las razas, cabe interpretar que dicho elemento permanece en la memoria colectiva de la humanidad como un abismo insondable de misterio que sigue envolviendo al cosmos y que genera una indefinida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá (Lovecraft, 2002).

La memoria de *lo siniestro* freudiano, del *horror cósmico* lovecraftiano y de *lo telúrico* tienen, pues, carácter antropológico, cultural y simbólico. Ahora bien, la diferencia específica entre ellas radica en que la memoria de *lo siniestro* carece de acción predeterminada por el sujeto y genera un conflicto en su salida hacia la realidad familiar, que hace dudar acerca de la existencia de la misma. La duda se produce, en suma, porque la acción de la que procede la memoria no está, como venimos comentando, predeterminada por el sujeto. La memoria de *lo telúrico*, en cambio, obedece a una acción predeterminada por el sujeto y, por lo tanto, el conflicto en su salida carece de sentido o, como decíamos en un párrafo anterior, se ha desvanecido. Una de las grandes diferencias entre ambas será, como veremos en el análisis posterior de *Hamlet*, el concepto de culpa: presente en *lo telúrico*, pero que no se muestra en *lo siniestro* y, mucho menos, en *lo fantástico*.

Las palabras de Schelling —que citábamos casi al principio de este artículo y que, en cierto modo, han dirigido esta última disertación— se pueden derivar, por tanto, hacia *lo siniestro*, si se considera que la salida hacia la realidad de aquello que debería haber quedado oculto provoca en el ser humano un conflicto y, de ahí, una duda. O bien se pueden derivar hacia *lo telúrico*, si se considera que la salida hacia la realidad de aquello que debería haber quedado oculto no provoca en el ser humano un conflicto; aunque, sí también una duda, no en cuanto a la imagen de realidad, sino en cuanto a la imagen de acción.

En lo telúrico la luz no existe; por tanto la imagen de realidad no es determinante. Lo verdaderamente determinante en *lo telúrico* es la imagen de acción. Al haberse producido la desactivación de la memoria, *lo telúrico* aparece cuando un no lugar, siguiendo la terminología antropológica de Marc Augé³, deviene en lugar, convirtiendo lo impensable es posible sin generar conflicto. Se produce pues una mixtura en la cual se integran lo impensable de *lo fantástico* y lo imposible de *lo extraño*. Así, de *lo telúrico* resulta una duda psicológica sobre nuestra conciencia de

³ Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar (Augé, 2000: 83)

acción entre lo consciente real y lo inconsciente escondido, que de mantenerse en el tiempo, se desvanecería hacia lo onírico.

3. Leyendo *Hamlet* desde lo telúrico

Cuando Freud habla de Hamlet en su artículo, deja bien claro que

Las ánimas del infierno dantesco o los espectros de Hamlet, Macbeth y Julio César, de Shakespeare, pueden ser todo lo truculentos y lúgubres que se quiera, pero en el fondo son tan poco siniestros como, por ejemplo, el sereno mundo de los dioses homéricos. Adaptamos nuestro juicio a las condiciones de esta ficticia realidad del poeta, y consideramos a las almas, a los espíritus y fantasmas, como si tuvieran en aquella una existencia no menos justificada que la nuestra en la realidad material. He aquí un nuevo caso en el cual se evita el sentimiento de lo siniestro (Freud, 1982: 61).

Freud pergeña la idea de lo que luego Todorov llamará *lo maravilloso*, si bien en 1919 todavía Freud no emite ningún nombre concreto para denominar esta relación de lector implícito. En efecto, con Freud, podríamos considerar que el efecto de *lo siniestro* se desvanece en la aparición del espectro del padre de Hamlet. De este modo el drama shakespereano se estaría jugando dentro de un esquema de *lo posible pensable*⁴. Sin embargo, como quedará demostrado durante la argumentación expuesta en los párrafos siguientes, el secreto oculto que se manifiesta en la estructura textual de *Hamlet* no parte de *lo posible pensable* ni de *lo imposible pensable* ni de *lo imposible impensable*, sino de *lo impensable posible*; luego no nos encontraríamos ante un caso de *lo siniestro* ni de *lo extraño* ni de *lo maravilloso*, sino ante un caso de *lo telúrico*. Teniendo en cuenta esta consideración inicial, conseguiremos adentrarnos con mayor rigor y profundidad en el lector implícito de esta tragedia.

Hamlet se presenta como una historia movida desde una energía tectónica. Esa energía procede de un secreto, de algo que permanece oculto en la propia tierra y que desea salir (tanto es así que está enterrado y es el propio espectro del padre de Hamlet quien trae ese secreto). El padre de Hamlet está tumbado en (pegado a) la tierra y ahí es donde recibe el veneno en su oído. De la tierra saca Hamlet la calavera de Yorick. En todo momento, lo que permanece enterrado, sale para decir una verdad. Con lo cual, la verdad se muestra como el motor de esa energía. Pero se plantea un dilema fundamental en la obra: ¿cómo decir la verdad dentro de una esfera de poder (la del tío de Hamlet, Claudio, el nuevo Rey) que ha sido fabricada, precisamente, para impedir que dicha verdad sea revelada? A través de tres procedimientos empleados para sacar el subtexto oculto para el resto de personajes a la esfera de lo conocido. Traer, decir esa verdad se puede llevar a cabo de tres formas: a través de un fantasma, a través de la locura y a través del teatro.

En primer lugar, el fantasma del padre de Hamlet aparece en dos momentos cruciales: el primero de ellos, en la Escena 1 del Acto I, siendo el que desemboca absolutamente toda la acción posterior del drama. El segundo momento lo encontramos al final del acto tercero, después de la muerte accidental de Polonio a manos de Hamlet, en el cuarto de la Reina. Los espectadores y el propio

⁴ Ya hemos descrito suficientemente cómo Freud nos advertía, con Schelling, que lo siniestro «sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado».

personaje de Hamlet pueden ver al fantasma (que aparece para refrenar la lengua del príncipe en cuanto a las acusaciones lanzadas contra su madre), en tanto que la Reina, presente, no puede verlo. El espectro funciona como una balanza de medida entre un mundo de *lo maravilloso* y un mundo de lo real. El espectador-lector será capaz de medir, sin dudar en ningún momento, las circunstancias de cada uno de los mundos y estará dispuesto a entregar entera credulidad a las palabras del espectro.

En segundo lugar, la verdad traída a través del teatro se presentará en la obra desde una doble perspectiva: una de carácter psicológico, como fingimiento de una realidad; y otra de carácter espectacular, de montaje. Es curioso cómo se desencadena una dinámica inversa que, en su aspecto más intimista, más psicológico, se dirige a todos los integrantes de la corte y fuera de ella; en tanto que el montaje teatral no está dirigido a todo un público, sino solo a un individuo, el Rey.

A raíz de la conversación que mantiene con su padre, el joven Hamlet cae en una tristeza y melancolía que lo llevará a fingir una locura, con el único propósito de vengarse: «Desde hace poco, pero no sé por qué, he perdido toda mi alegría y he abandonado toda costumbre de entretenimientos. Y, desde luego, mi ánimo está tan cargado que la tierra, esta hermosa construcción, me parece un estéril promontorio» (Shakespeare, 2000: 34), les responderá Hamlet a Rosencrantz y Guildenstern, los dos lacayos enviados por el Rey para espiarlo. Es a través de esa mezcla de emociones y de juego de fingimiento como el personaje contagiará a Ofelia el estigma de *lo telúrico* que desembocará finalmente en su propia locura y suicidio causado por las circunstancias generadas tras la muerte de Polonio, su padre. La duda de *lo impensable posible* se establecerá desde el principio para el resto de personajes; pero no se presentará como duda para el lector, que es en todo momento consciente del fingimiento de Hamlet. Con lo cual, podríamos establecer como máxima que, si la duda de *lo fantástico* o *lo siniestro* afecta tanto a personajes como a espectadores/lectores, la duda de *lo telúrico* funciona exclusivamente al nivel de los personajes, dentro del plano de la ficción.

Por otro lado, como advertíamos, el teatro servirá a Hamlet, por medio de una compañía ambulante que ha llegado a la corte, para confirmar la información aportada por su padre como espectro. Del poder del teatro para revelar una verdad que está enterrada nos habla Hamlet en el siguiente monólogo final del segundo acto:

HAMLET.- [...] He oído decir que ciertas personas culpables, viendo teatro, con el mismo artificio de la escena, se han sentido impresionadas hasta el alma, de tal modo que al momento han proclamado sus malas acciones; pues el asesinato, aunque no tenga lengua, sabe hablar con un órgano milagroso. Haré que estos actores representen ante mi tío algo parecido al asesinato de mi padre. Observaré su cara, le sondearé hasta lo vivo: basta que se estremezca para que yo sepa qué he de hacer. (Shakespeare, 2000: 41)

El «órgano milagroso» que funciona como mecanismo para dar a la luz secretos escondidos y que el personaje define con este vago y abstracto sintagma, es una muestra de lo que aquí estamos definiendo como *lo telúrico*. El teatro trae a la realidad *lo impensable posible* desde su concepción a modo de dimensión mágica al mismo nivel que se concibe el espectro, como depósito de la verdad que puede aparecer desde su ocultamiento. El poder no puede hacer nada: ni ante el espectro ni ante el

teatro⁵. Y así, a medio camino entre el teatro y el fingimiento de la locura nos encontraremos con el monólogo más famoso de todos los tiempos, en la Escena 1 del Acto III:

HAMLET.- Ser, o no ser: esta es la cuestión: si es más noble sufrir en el ánimo los tiros y flechazos de la insultante Fortuna, o alzarse en armas contra un mar de agitaciones, y, enfrentándose con ellas, acabarlas: morir, dormir, nada más, y, con un sueño, decir que acabamos el sufrimiento del corazón y los mil golpes naturales que son herencia de la carne [...] (Shakespeare, 2000: 43).

Lo que Hamlet se está planteando es la disyuntiva entre suicidio o venganza. Lo hace de manera previa a que el Rey presencie la obra que, como efecto de *lo telúrico* provocado por la acción del drama, generará una angustia en el personaje, que lo obligará a salir de escena, delatándose a sí mismo ante los ojos impertérritos de Hamlet. Podría pensarse que Hamlet es el medio a través del cual *lo telúrico* establece una posibilidad de aparición. Los teatreros que representan ante el Rey están contagiados también de *lo telúrico*, por parte de Hamlet, haciendo salir *lo impensable posible* a escena. El príncipe es consciente de la propia dimensión de *lo telúrico* que poco a poco lo ha ido invadiendo desde la aparición del espectro de su padre. Los secretos se convierten en una especie de armonía a la que se puede acceder mediante el conocimiento del arte escénico, teatral (se observa en el diálogo con los comediantes, en la primera escena del acto segundo, y en la exhibición teórica que realiza el príncipe en cuanto al dominio de la técnica performativa) o, incluso, musical. Ante la insistencia de Rosencrantz y Guildenstern para adivinar la razón del comportamiento extraño de Hamlet, el príncipe se compara a sí mismo con un instrumento (una flauta) al que, sabiendo tocar las teclas precisas, se le puede extraer la dimensión trascendental de lo que permanece oculto:

HAMLET.- Pues mira entonces, qué cosa tan indigna haces de mí: quieres tocar conmigo; quieres hacer como si conocieras mis agujeros; quieres arrancar el corazón de mi misterio; quieres hacerme sonar desde mi nota más baja hasta lo más alto de mi alcance; y en este pequeño instrumento hay mucha música, excelente voz, y sin embargo no sabes hacerlo hablar. ¿Por qué piensas que soy más fácil de hacer sonar que una flauta? Llámame el instrumento que quieras: aunque sepas restregarme, no me sabes tocar (Shakespeare, 2000).

El Rey quiere que Hamlet vaya a Inglaterra porque hace presente lo que debería permanecer oculto: «Mi culpa está podrida», dirá en un momento de soledad al comienzo de la Escena III. «¡Ah, alma enfangada, que te hundes más al luchar por librarte!». El concepto judeocristiano de la culpa hace que el Rey sienta un vértigo desgarrador ante la atracción de *lo telúrico* desde una verticalidad que se establece entre el cielo (el lugar donde debe permanecer el alma) y el inframundo tectónico de *lo telúrico*. Es una caída violenta, que quema, la que hace el alma del Rey, en contra de su propia consciencia. En esa caída abrasadora está el sentimiento doloroso de la culpa.

En tercer lugar, es a través de la locura como se explica que Hamlet está decidido a matar al Rey; pero, en su excitación e impulso, atraviesa con su espada accidentalmente a Polonio, quien permanecía detrás de una cortina en la habitación de la Reina. Lo impensable vuelve a hacerse posible en esta

⁵ Lorca planteará una dinámica exactamente igual, aprendida de Shakespeare, en su obra *El público*, si bien el autor granadino sí le pondrá un nombre exacto al concepto que desea transmitir; y así diferenciará entre «Teatro al aire libre» frente al «Teatro bajo la arena» (García Lorca, 2015).

muerte. Y vuelve lo telúrico a generar una duda que acaba por enloquecer a Ofelia. En las primeras escenas del Acto IV entra Ofelia a ver a la reina. Según Horacio ha dicho poco antes, Ofelia conoce cosas acerca de la muerte de su padre; tiene intuiciones que están al margen de la versión oficial que se ha dado. Ofelia está invadida por *lo telúrico* y ello la ha hecho entrar en un estado de verdadera locura, no fingida, no teatral como la de Hamlet. La locura de Hamlet, como veíamos, trae la verdad desde el teatro, porque es fingida. Ofelia, sin embargo, trae la verdad a través de su propia locura, porque esta es real. En la Escena V del Acto IV, trae consigo flores arrancadas de la tierra. *Lo telúrico* está empezando a apresarla. La está empezando a vestir, a cubrir, preparándola para lo que vendrá después. Así, *lo telúrico* la atrae con tanta fuerza que se acabará ahogando en un río. Ofelia intenta profundizar hacia los confines de lo terrenal a través del agua. La imagen de la tristeza viene simbolizada por el agua del río en forma de lágrimas que están sustentadas desde *lo telúrico*. La Reina anuncia el ahogamiento de Ofelia. Relata cómo *lo telúrico* en forma de flores de la Naturaleza arrastró a Ofelia hasta el lugar de su muerte⁶:

REINA.- Hay un sauce que crece a través de un arroyo, reflejando sus canosas hojas en el cristal de la corriente: allí llegó, con fantásticas guirnaldas de ranúnculos, ortigas, velloritas, y esas largas y purpúreas que los licenciosos pastores llaman con nombre más grosero, pero que nuestras castas doncellas llaman dedos de muerto. Allí, al trepar sobre las ramas salientes para colgar sus coronas de hierbas, un maligno mimbre se rompió, y sus trofeos vegetales y ella misma cayeron al lloroso arroyo: sus ropas se extendieron y la sostuvieron un rato a flote como una sirena, mientras ella cantaba trozos de viejas melodías, como inconsciente de su peligro, o como criatura natural y familiar en ese elemento, pero no pudo tardar mucho que sus vestidos, pesados de tanto beber, arrebataran a la pobre desgraciada de su canto melodioso a la fangosa muerte. (Shakespeare, 2000: 78-79).

La conexión de Ofelia con el movimiento telúrico de la naturaleza se realiza a través de la música. Luego también hay en cierto modo un acto performativo dentro de esa exposición de la locura. Es como si las canciones de Ofelia fuesen la progresión telúrica del monólogo de Hamlet, quizás aquello en lo que se hubiera podido convertir Hamlet de no haberse encontrado con el espectro de su padre y haber conocido la información (olvidada y desconocida a un mismo tiempo) acerca de su muerte; una información que permanecía en un no-lugar y que a través de *lo impensable posible* se adueña de la apariencia de realidad del resto de la corte. Hamlet tiene una misión que cumplir: vengar la muerte de su padre. Ofelia expresa desde su enajenamiento una falta de fuerza para vengar a su padre. Al mismo tiempo, esos «trozos de viejas melodías» que Ofelia hace aflorar desde su propio subconsciente y que, en su *collage*, suponen el ejemplo visible y audible de su locura, envuelven al personaje de un aura casi mágica, y la visten para una especie de ritual en la que ella, Ofelia, se convierte en el sacrificio que ha de cobrarse lo terrenal a cambio de seguir manteniendo sus secretos.

Hay una especie de fallas tectónicas, energéticas, en la obra que, cuando se mueven, originan el desastre. Solo así podrá entenderse el final, una especie de terremoto que acaba por aniquilar a todos los personajes que forman parte de la cúpula del poder. Morirán Laertes, la Reina, el Rey y el propio

⁶ Lo muerte de Ofelia no se ve, se relata; y, con ello, se imagina. Esta es la razón por la que tantos pintores han intentado retratar el momento que pintan las palabras de la Reina.

Hamlet. Guildenstern y Rosencrantz morirán en Inglaterra. La pregunta es: ¿cuál es el fin dramático de este encadenamiento de muertes?

Para responder a esto, hay que hacer un breve recorrido por lo que Shakespeare oculta de la historia de Hamlet, por lo no conocido a través de sus palabras, pero que permanecía en el inconsciente de los espectadores de su época. En efecto, la historia de Hamlet era un motivo familiar para aquel público isabelino, como nos informa de manera rigurosa y erudita José María Valverde en su introducción a las *Tragedias* de Shakespeare:

Unos pocos años antes del estreno de esta obra había tenido un gran éxito un *Hamlet* —no conservado—, quizá de Kyd, el cual había tomado su tema, a través de las historias del francés Belleforest, de la *Historia Dánica*, del viejo cronista danés Saxo Grammaticus (c. 1150-c. 1206). El argumento era muy parecido: Amleth era hijo de Gerutha, hija del rey de Dinamarca y reina de Noruega y de Horvendile (que, para ser rey de Noruega, mató al primer marido de Gerutha; este primer asesinato no aparece en Shakespeare, porque hubiera echado a perder el valor moral del padre de Hamlet). (Shakespeare, 2000: XV-XVI)

El padre de Hamlet ha sido a su vez asesinado y asesino. Ha cometido el mismo crimen que su hermano Claudio comete contra él: no solo matarlo sino casarse con su esposa. Gerutha —Gertrudis— se nos muestra como la depositaria del poder de dos reinos por linaje: hija del rey de Dinamarca y Reina de Noruega. Al matar a su marido, el padre de Hamlet se convertirá en Rey de Noruega y lo será de Dinamarca cuando muera el padre de Gerutha. Como podemos observar tras las palabras aludidas de Valverde, «este primer asesinato no aparece en Shakespeare», si bien es cierto que, de un modo muy velado alude a este mundo escondido el espectro cuando, relatándole la historia de lo sucedido a su hijo Hamlet, añade:

ESPECTRO.- [...] así, mientras dormía, fui despojado por una mano de hermano, de la vida, la corona y la Reina, todo a la vez: *podado en plena floración de mi pecado*, sin comulgar, sin preparar, sin ungir: sin contar con nada, sino *enviado por mi cuenta con todas mis imperfecciones sobre mi cabeza*. (Shakespeare, 2000: 21).

Ahora descubrimos que *lo telúrico* invade incluso al propio fantasma del padre de Hamlet. Solamente cuando es espectro recuerda algo que había permanecido en el no lugar, desconectado de la memoria.

Entretanto, Fortimbrás, Príncipe de Noruega, nos aparece por primera vez, y de una forma muy efímera (en un paso con el ejército camino de la conquista de un pequeño terreno de Polonia: lo que está haciendo, en definitiva, es agrandar el territorio que había perdido su tío), en la Escena IV del Acto IV; pero su presencia será decisiva para comprender el final de Hamlet. Fortimbrás habrá sido presentado, previamente, desde la Escena 1 del Acto 1, por Horacio; y es, en definitiva, el motivo de la existencia de la guardia que, por primera vez, divisará el Espectro:

HORACIO.- Nuestro último Rey, cuya imagen acaba de aparecérsenos, fue (como sabéis) desafiado en combate por Fortimbrás de Noruega, espoleado a ello por un orgullo muy ambicioso. En ese combate, nuestro valiente Hamlet (pues así le estimaba esta parte de nuestro mundo conocido) mató a ese Fortimbrás; el cual, por acuerdo sellado, bien ratificado conforme a la ley y a los heraldos, entregó, con su vida, al vencedor, todas las tierras de que era poseedor [...] Ahora bien, señor, el joven Fortimbrás, caliente y lleno de ánimo inexperto, acá y allá, por los confines de Noruega, ha pescado una ristra de valentones desheredados, por la comida y alimentación, para

un asunto que requiere estómago, y que no es otro sino (como se echa de ver en nuestro país) recobrar de nosotros, por mano airada y en términos de fuerza, esas mencionadas tierras que perdió así su padre: y eso me parece que es el principal motivo de nuestros preparativos, el origen de nuestra vigilancia, y la causa máxima de esta prisa y este afanamiento en el país. (Shakespeare, 2000: 7).

La historia en Shakespeare comienza con un reino de Dinamarca estabilizado bajo el mandato del padre de Hamlet; pero, por algún motivo (que quizás tenga que ver con la formulación técnica para el trazado psicológico de los personajes en la historia) Shakespeare no cuenta la razón —que aparecía en Kyd— por la cual el padre de Hamlet se convirtió en rey de Noruega. Ni siquiera dice Shakespeare que lo fuera, aunque sí da a entender que se adueñó de una gran parte del territorio. Ahora bien, lo interesante es observar al padre Espectro de Hamlet expiar de manera muy velada su culpa ante el hijo: «podado en plena floración de mi pecado», «enviado por mi cuenta con todas mis imperfecciones sobre mi cabeza». La duda (como memoria olvidada) de *lo impensable posible* se hace patente desde estos primeros parlamentos de la obra. Tal es la duda que confunde definitivamente al Príncipe Hamlet. Porque, ¿qué le está pidiendo realmente su padre? Teniendo en cuenta que en la última escena de la obra, en efecto, volverá a aparecer Fortimbrás y, ahora sí, ante la catástrofe de muertes que se encuentra, reclamará sus derechos al reino: «abrazo con tristeza mi fortuna: tengo derechos inolvidables a este Reino, y ahora mi oportunidad me invita a reclamarlos» (Shakespeare, 2000: 96), ¿en qué sentido se relaciona, pues, este final con *lo telúrico*?

A menudo se ha hablado de la sorprendente falta de decisión del joven Hamlet en la obra. La crítica se ha sorprendido de esto; sin comprender el aspecto telúrico de las palabras del Espectro. Hamlet no sabe interpretar lo que le está pidiendo su padre, porque su padre mismo enterró la memoria, de manera que el joven no conoce la historia real de lo que ha hecho el viejo rey. El Espectro no se aparece para pedir venganza a Hamlet contra su tío, sino para una misión mucho más compleja: aniquilar a toda su estirpe y devolver el terreno arrebatado al antiguo Rey de Noruega. Si hacemos partir el argumento de *Hamlet* desde el secreto del propio padre del príncipe, observamos que la acción del drama está encaminada a restablecer este linaje.

El padre de Hamlet ha cometido un crimen que logra guardar en secreto. No así lo logra Claudio, el actual rey, porque Hamlet se convierte en altavoz de algo que debería haber quedado oculto para que existiera la posibilidad de poder. Hamlet, en su acción de venganza, está aniquilando el propio linaje de su padre y devolviendo el reino al linaje de su madre, ultrajado en el pasado. Es la muerte de Gertrudis la que permite arrasarse con todo y construir el reino de nuevo. Lo impensable (ni siquiera se puede pensar a partir de lo que nos plantea Shakespeare) se hace posible porque, al igual que en la música, al igual que en el teatro, al igual que en la locura o que en el más allá espectral, está guardado, enterrado, a modo de secreto cargado de energía que desea salir al exterior.

Habría que plantearse algo más: ¿era consciente el propio Shakespeare de que es esto lo que estaba exigiendo realmente el Espectro? Considero, a modo de conclusión, que en la historia shakespereana se mezcla la tradición popular y conocida del drama perdido de Kyd (que constituiría la esencia de *lo telúrico*) con la renovación que el mismo Shakespeare quería generar en su versión de

la historia (que constituiría lo que aparece). La acción telúrica consiste, así, en establecer los mecanismos dramáticos para hacer que se muevan las diferentes placas tectónicas de lo oculto (tanto en la tradición teatral, como en la historia transmitida por Saxo Grammaticus), provocando una vibración exterior que derrumbe las conciencias de los personajes y sumiendo al espectador en una catarsis que logre aplacar las placas tectónicas de su propio ánimo.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, Marc (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- CESARINI, Remo (1999): *Lo fantástico*. Madrid, Editorial Machado.
- FREUD, Sigmund (1982): *Lo siniestro* [Acompañado de *El hombre de arena*, de E. T. A. Hoffmann]. Buenos Aires, Ediciones Homo Sapiens.
- GARCÍA LORCA, Federico (2015): *El público* [Edición de María Clementa Millán]. Madrid, Cátedra.
- HOFFMANN, E. T. A. (2002): *Cuentos* [1 y 2]. Madrid, Alianza Editorial.
- ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- KRISTEVA, Julia (1996): «Freud: «heimlich/unheimlich», la inquietante belleza», en http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/013_27.pdf [26/10/2017].
- LOVECRAFT, Howard P. (2002): *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*. Madrid, EDAF.
- MAYORAL, José Antonio, comp. (1987): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco Libros.
- MORÓN, Antonio César (2016): «Imposibles Impensables de Santiago Pérez Isasi», *Alhucema. Revista Internacional de Teatro y Literatura*, 38, pp. 191-195.
- PÉREZ ISASI, Santiago (2016): *Imposibles Impensables*. Granada, Nazarí.
- ROAS, David, comp. (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros.
- (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa LÓPEZ-PELLISA y Fernando Ángel MORENO, eds., *Ensayos sobre literatura de ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid, Universidad Carlos III, 94-120.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- SEGURA FERNÁNDEZ, Eduardo (2013): «Vetas de la imaginación. Fantasía inglesa posromántica y realismo mágico», *Revista Cálamo FASPE*, 61, 22-28.
- SELDEN, Raman (2001): *Teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Ariel.
- SHAKESPEARE, William (2000): *Tragedias* [edición de José María Valverde]. Barcelona, Planeta.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Editions de Seuil.