**Rasgos de lo fantástico en la poesía lírica: lo misterioso**

|  |
| --- |
| **Expositora:** Laia Olivé |
| **Centro:** Universidad de Valladolid |

## **Introducción**

El racionalismo científico y filosófico emergente durante la Ilustración en el siglo XVIII conllevó un cambio en la sociedad occidental: la religión y las supersticiones empezaron a debilitarse, produciendo un «desencantamiento del mundo» —la *Entzauberung* postulada por Weber (1919: 16). Sin embargo, la irresolución por parte de la ciencia de preguntas que atañen al hombre, especialmente la de la muerte, desencadena varias contrapropuestas como el ocultismo y el espiritismo. Este marco acoge al Romanticismo, movimiento promulgador del sentimiento, la imaginación y el subconsciente humanos. Al auge de la industrialización, la urbanización y la ciencia opone un ensalzamiento por la naturaleza, el individualismo y lo que podríamos nombrar el «conocimiento irracional»: un conocimiento basado en la experiencia que rebasa la racionalidad y que se adquiere mediante la *re*unión con uno mismo y las cosas al contacto con lo natural y el arte —en especial la poesía.

En el seno del Romanticismo nacen las manifestaciones artísticas de lo fantástico y lo misterioso: la primera dentro de la narrativa y la segunda en la poesía. La investigación filológica ha dedicado y dedica estudios sobre la literatura fantástica de notoria cantidad y cualidad algunos, de entre los cuales muchos se plantean si puede tener cabida lo fantástico en la poesía lírica[[1]](#footnote-1). Nosotros nos inclinamos hacia una respuesta negativa que radica en la naturaleza de la literatura fantástica y la lírica que argumentaremos a continuación. Para hacerlo, expondremos primeramente nuestra concepción de lo fantástico y proposición de lo misterioso, haciendo hincapié en las características que los llevan a la incompatibilidad. Con tal de llegar a una mayor comprensión de ambos, analizaremos dos textos de Juan Ramón Jiménez: la narración fantástica XXII de *Sevilla* (1915-1917), incluida también en *Recuerdos* (quizás redactados entre 1897 y 1924) como LXXXVIII y el poema misterioso XL de *Jardines lejanos* (1904).

## **Lo fantástico y lo misterioso: dos ejemplos de Juan Ramón Jiménez**

Somos conscientes de que afirmar que Juan Ramón ha escrito literatura fantástica es una tesis arriesgada, pues seguramente suscitará sorpresa y desacuerdo en parte de nuestros lectores. Hay que notar que solamente algunos de sus textos pueden ser encuadrados dentro de esta literatura; más concretamente determinadas narraciones breves, muy poco conocidas dada su publicación póstuma y reciente. A éstas las incluimos en lo fantástico porque cumplen con las premisas fundamentales que exponemos a continuación. Primeramente, tienen lugar en el margen de la (1) *narratividad* (cf. Greimas, 1996), la cual permite la inclusión de personajes y el desarrollo de eventos. De entre ellos destacan uno o varios por su condición extraordinaria, no explicable a partir de las normas físicas conocidas por el hombre. Al tratarse de una narración ficticia dotada de (2) *verosimilitud*, es decir, cuya acción no es verdadera, sino *similar a la verdad*[[2]](#footnote-2), tomamos lo que leemos en ella de manera literal. Dado que la literatura fantástica es *mimética*[[3]](#footnote-3), pues copia la realidad extratextual, que haya uno o varios elementos fuera de lo normal en la (3) intratextual conlleva que el lector ponga en (4) *duda* su concepción del mundo extratextual[[4]](#footnote-4) y sienta el *Unheimliches* propuesto por Freud (1919): el no hallarse seguro en lo cotidiano, de lo cual se tiende a pensar que precisamente debería serlo[[5]](#footnote-5). Así, se produce una (5) *ruptura con la concepción de la realidad compartida por la mayoría de una sociedad*[[6]](#footnote-6), esto es, de la concepción que el autor refleja en el texto y que el lector comparte.

Con esto en mente, pasamos a analizar el relato juanramoniano. Cuenta éste dos encuentros del narrador con «un hombrecillo enano, magro, carnavalesco» que desaparece misteriosamente cuando el protagonista se le acerca. En las dos ocasiones, el trasfondo es la noche; en la primera, la de «Sevilla a la salida de un teatro»; en la segunda, la de «Madrid, cuando [el] coche [del narrador] llega[…] a la verja de un hotel de las afueras». La confusión de las sombras nos hace pensar en un posible error del que lo cuenta y, a la vez, prepara el terreno del miedo que genera la oscuridad, el no poder ver las cosas con distinción y la inseguridad a la que esto lleva. Destacan, en la noche de ambas ocasiones, «los ojillos fijos y burlones» del extraño, como dos puntos de luz en mitad de la oquedad nocturna. Las apariciones del hombre, por su lado, se caracterizan por una fugacidad que deja en el narrador «un frío estraño». La primera surge «en un torbellino de aire y de hojas […] como una personificación de la ráfaga» y se va cuando el protagonista se aproxima a darle limosna al que le parece un mendigo. En la segunda encarna supuestamente al portero del hotel y abre la puerta a la llegada del que cuenta la historia cuando éste todavía está en el coche. Cuando baja, el señor ya no está. Contamos, además de la narratividad y la verosimilitud intrínsecas en este texto por tratarse de un cuento, con un elemento típico de lo fantástico: un suceso fuera de lo normal —la desaparición inexplicable del hombre ante los ojos del protagonista que, además, se repite.

Sin embargo, esto no basta; lo que determina que un texto sea fantástico es la duda de la concepción de la realidad y su consecuente ruptura en el lector. El relato de Jiménez infunde ambas a partir de la vacilación del narrador. Cabe decir que este relato, con fecha de principios del siglo XX, rezuma influencias de los cuentos fantásticos que emplean esta técnica —la de implantar la dubitación en el lector a través de la del narrador—, que son sobre todo los relatos fantásticos de los siglos XIX y de Poe, a quien Juan Ramón admiraba abiertamente. En esta narración, el protagonista experimenta un cambio: mientras que tras la primera aparición deja su recuerdo en el tintero del olvido, ya que «por ser única no había *aún* despertado en [él] sorpresa alguna»[[7]](#footnote-7), después de la segunda y «el mismo frío de la otra vez» deja de pensar eso. Además de la reiteración de la visión, esta vez se confirma que ésta sólo tiene lugar ante los ojos del protagonista, pues cuando le pregunta al cochero «quién ha abierto la portezuela», él le responde que nadie. «El frío», ahora, «la inquietud aquella» se han hecho lugar dentro del protagonista, «están en [él] y de vez en cuando perturban el espíritu sereno», pues está convencido de que habrá un tercer encuentro, de «que es inevitable». Que haya ocurrido algo así lleva al lector a pensar si lo mismo podría tener cabida en su realidad y, por ende, a poner en duda su concepto sobre ella. Y más crece su incertidumbre ante la seguridad del narrador de que el suceso se volverá a dar, lo que implica que no estamos ante una excepción de lo habitual, sino ante una anormalidad que, aunque parezca contradictorio, se convierte en normal. Así, lo cotidiano pasa a ser un lugar raro donde ya no nos encontramos a salvo —experimentamos el *Unheimliches*—, pues en cualquier momento, en el menos esperado, puede suceder de nuevo algo extraordinario, puede regresar ese «frío estraño» (Jiménez, 2005b: 306-307 y 1059).

Si vamos a la lírica que trata también el misterio y a la que nombramos, por ello, «lo misterioso», observamos unos rasgos distintos, pero emparentados con los de lo fantástico. Lo misterioso surge en el marco del (1) *lirismo*, el cual comporta generalmente la ausencia de personajes y desarrollo de eventos —si bien pueden darse— y la presencia de un yo lírico —y a veces otras voces líricas. Su estado anímico[[8]](#footnote-8) es el centro a partir del cual se construye el poema y se transmite gracias a la musicalidad y las figuras retóricas. En cuanto a éstas, no las leemos de manera literal sino (2) *simbólica*, ya que constituyen claves que remiten a otras cosas. El mundo que conforman los poemas y que nombramos (3) «*mundo lírico*»[[9]](#footnote-9) no es un reflejo del extratextual; es este mismo visto a través de los ojos del yo poético[[10]](#footnote-10). Y es que la poesía lírica va a la verdad, a la cosa misma a través de la belleza[[11]](#footnote-11). En el caso de la lírica misteriosa, se evocan de forma hermosa los misterios que bordean al hombre y el (4) *deseo y miedo* que implica encararlos. Lo misterioso da cuenta de lo que no conocemos aún, y lo hace no para tambalear nuestra concepción de lo real, sino para llamarnos la atención sobre ello, para hacernos vivenciar, desde la experiencia del yo poético, el *Heimliches*: el sentirnos en el hogar aunque algunos de sus elementos nos resulten secretos. Así, lo misterioso refleja la (5) *anudación con la realidad* del yo lírico a través del «*ínstasis*» —no éxtasis, pues es la unión consigo mismo y su entorno en el estado de inspiración poética—, y que puede chorrear en el lector durante su lectura.

Un ejemplo en el que podemos hallar estos puntos lo brinda el poema XL de *Jardines lejanos* de Jiménez, dominado por una inquieta vacilación del yo lírico acerca de su propia personalidad que lo lleva a confundirse con «el mendigo / que rondaba [su] jardín / al caer la tarde». Ahora, de noche y en su cuarto, el yo poético observa su alrededor «y hall[a] que todo / es lo mismo y no es lo mismo», es decir, que algo de su cotidianidad ha cambiado —quizás él mismo. Al igual que él, que camina por su habitación, los versos del poema se bambolean entre signos de interrogación y puntos suspensivos que transmiten la dubitación de este yo, que no sabe si «la ventana estaba abierta» ni si la luz de la luna daba al jardín. Hay, sin embargo, una contraposición con el antes, cuando «[e]l cielo era limpio / y azul» y el momento actual, en el que «hay nubes y viento / y el jardín está sombrío». El clima y con él el paisaje se han enturbiado, y el yo poético, antes joven, pues «[c]re[e] que [su] barba era / negra», se ve igual que un anciano cercano a la muerte, con la barba blanca y enlutado. Como si se tratara de otro, no se reconoce a sí mismo: desconoce si esa forma de caminar es la suya y si su voz es la de antes. La razón de todo esto, parece insinuarse, podría radicar en un sueño del yo poético, quien se pregunta dos veces si «no [s]e había quedado dormido». Con todo, esta hipótesis no queda confirmada con el final del poema, el cual, como en movimiento de peonza, concluye igual que inicia: con el ir y venir de preguntas y frases indecisas terminadas con puntos suspensivos, como si se tratara de suspiros, y la reiteración de que «todo / es lo mismo y no es lo mismo» (Jiménez, 2005a: 385-386).

No podemos considerar este texto como fantástico porque no cumple con sus requisitos: no hay narratividad, o sea, desarrollo de eventos y personajes[[12]](#footnote-12); lo cual descarta que lo leamos literalmente; no se mimetiza la realidad extratextual, sino que se la presenta a través de la mirada del poeta, con lo que no se cuestiona la realidad intratextual ni se origina una ruptura de su concepción de la realidad. Al contrario: el poema está revestido de lirismo, pues hay un yo poético, no personajes ni acontecimientos que se desarrollen. Tampoco aparece en él ningún elemento propiamente extraordinario[[13]](#footnote-13), ya que no podemos saber si el yo lírico se ha convertido en el mendigo viejo o no. Si bien esta irresolución podría surgir en un texto fantástico, lo que prima en éste es el estado anímico del yo poético de confusión consigo mismo y que se transmite al lector mediante el tono musical y las figuras retóricas que tejen la estructura del poema vacilante y repetitivamente. De esta manera, el poema constituye una metáfora, un símbolodel desconocimiento de uno mismo y, por ende, un símbolo de la aniquilación del propio yo tal y como se conocía anteriormente. Manifiesta esta aniquilación el yo lírico al no reconocer su identidad o al creerla sustituida por la de otro —el mendigo— y al verse repentinamente envejecido y vestido de luto, signo de una inminente destrucción definitiva del yo a través de la muerte que acecha.

Ningún vocablo del texto se asocia al temor o a la atracción que pueda producir el misterio de no saberse uno mismo. Tan sólo los signos ortográficos —los de interrogación y los puntos suspensivos— y las palabras y expresiones que denotan suposición —como el verbo “creer”— son testigos de la incertidumbre del yo poético. No obstante, el hecho de que no se reconozca y pierda su individualidad en la de otro hombre puede remitir al terror de ser reemplazado y de ser secreto inalcanzable para sí mismo, y que se imagine anciano puede suscitar el pavor al envejecimiento y a la muerte, el mayor misterio para el hombre. Las ansias por conocerse o *re*conocerse, por su lado, lo mantienen alerta, atendiéndolo todo con la mirada y esperando la respuesta que no llega. En este cúmulo de dudas habita el *Heimliches*: el sentir que lo desconocido forma parte de lo conocido que nos envuelve y acoge, el «hall[ar] que todo / es lo mismo y no es lo mismo» (Jiménez, 2005a: 385-386). Pues no es a la ruptura de la concepción de la realidad a lo que aspira este texto perteneciente a lo misterioso, sino a anudarse con ella como se consigue en el instante de inspiración poética —el «*ínstasis*».

## **Bibliografía**

Aguinaga, Luis Vicente de (2004) «¿Existe la poesía fantástica?», en *Lámpara de mano. Sobre poemas y poetas*. Guadalajara, México: Ediciones Arlequín, pp. 15-30.

Bousoño, Carlos (1985) *Teoría de la expresión poética*. Tomo I. Madrid: Gredos.

Casas, Ana (2009) «El cuento modernista español y lo fantástico», en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.) *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Actas del I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, pp. 358-378.

Conde, Ana C. (2006) «Lo Siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de *Lo siniestro* de Freud», en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 33, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/siniestr.html> [02-12-2020].

Culler, Jonathan (2017) «Theory of the Lyric», en *Nordisk Poesi: Tidsskrift for lyrikkforskning*, año 2, núm. 2, pp. 119-133.

Ema-Llorente, María (2010) «Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo», en *Hipertexto*, núm. 11, pp. 3-24.

García, Eduardo (2005) *Una poética del límite*. Valencia: Pre-Textos.

Freud, Sigmund (1919) «Das Unheimliche», en *Imago*, vol. 5/6, pp. 297-324, disponible en <https://doi.org/10.11588/diglit.25679.17> [27-09-2020].

Jiménez, Juan Ramón (2005a) *Obra poética*. Volumen I. Verso. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa-Calpe.

Jiménez, Juan Ramón (2005b) *Obra poética*. Volumen IV. Prosa. Prólogo de Víctor García de la Concha y edición de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa-Calpe.

Letrán, Javier (2005) *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento.

Pfeiffer, Johannes (1947) *Zwischen Dichtung und Philosophie*. Bremen: Johs. Storm Verlag.

Pfeiffer, Johannes (1954) *Umgang mit Dichtung. Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen*. Hamburgo: Verlag von Richard Meiner.

Phillipps-López, Dolores (2015) «Ecos góticos y fantásticos en la poesía hispanoamericana del modernismo», en Marco Kunz y José Miguel Sardiñas, (eds.) *Paisajes góticos. De lo fantástico y sus alrededores (siglos XVIII-XXI)*. Villeurbanne: Orbis Tertius, pp. 139-155.

Plaza, José María (2015) «Cuentos fantásticos en verso. Óscar Hahn publica “Los espejos comunicantes”, último Premio Loewe de Poesía», en *El Mundo* (4 de abril de 2015), disponible en < https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/04/551ee270e2704e8c308b457b.html > [01-06-2021].

Pozuelo Yvancos, José M.ª (1997) «Lírica y ficción», en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.

Reisz, Susana (2014) «Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable», en Flavio García, Maria Cristina Batalha y Regina Michelli (org) *(Re)Visôes do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Río de Janeiro: Dialogarts.

Roas, David (2000) *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral. Barcelona: UAB.

Roas, David (2011) *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

Staiger, Emil (1961) *Grundbegriffe der Poetik*. Friburgo de Brisgovia: Atlantis Verlag.

Todorov, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. París: Éditions de Seuil.

Viegnes, Michel (2006a): *Le fantastique*. París: Flammarion.

Viegnes, Michel (2006b): *L’envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.

Weber, Max (1919) *Wissenschaft als Beruf*. Múnich: Duncker & Humblot.

1. Desde la exclusión por parte de Todorov (1970) de lo fantástico en la poesía debido a su necesaria lectura literal que la lírica no le puede dar, varios académicos han dedicado estudios y antologías de lo que llaman «poesía fantástica» basándose en una de estas dos premisas: o bien se trata de poemas (líricos o no) de carácter narrativo y con elementos fantásticos o bien son textos contemporáneos versificados que juegan a desdibujar los bordes de los géneros artísticos, como ven ya Todorov (2001: 64) y Barrenechea (1972: 393). P. ej. Vax habla de lo fantástico en la poesía, sobre todo en la balada (1980: 132-156), y Reisz expone una balada de Goethe (2014: 176-177). Algunos estudios sobre lo fantástico en la lírica contemporánea los brindan Aguinaga (2004), García (2005) o Ema Llorente (2010). Una serie de poetas contemporáneos en lengua española admite la influencia de lo fantástico en su poesía y no dudan en calificarla como fantástica, p. ej. el español García (2005) o el chileno Hahn, de cuya obra dice el escritor Jorge Edwards que «son como cuentos fantásticos en verso» (en Plaza, 2015). [↑](#footnote-ref-1)
2. Aristóteles afirma en *Περὶ ποιητικῆς* (*Poética*, 1451a36-38) que «no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad». En el original: «ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ᾽ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον» (Aristóteles, 1974: 156-157). Cabe añadir que llama «poeta» a lo que hoy entendemos como escritor, pues se refiere tanto a los líricos, como a los épicos y a los dramaturgos. [↑](#footnote-ref-2)
3. Nos situamos, así, en posición contraria a la sostenida por gran parte de los académicos que encuadra lo fantástico dentro de la literatura no mimética. Lo mismo sugiere Roas al afirmar que «las narraciones fantásticas emplean los mismos recursos que los textos realistas, lo que invalida esa idea común de situar dichas historias […] en el polo opuesto a la literatura mimética» (2011: 112). [↑](#footnote-ref-3)
4. Contraria a la duda (*hésitation*) todoroviana situada en el momento de lectura y en el lector ante un hecho extraordinario relatado (1970: 29-30), la entendemos como Roas en tanto que «*problematización*» de la percepción de la realidad a través de su vulneración (2011: 33-34). [↑](#footnote-ref-4)
5. En español se ha traducido este término como «lo ominoso» (p. ej. en Roas [2000] o Casas [2009: 362]), aunque en el original alemán resuena *Heim*, “hogar”, palabra negada por el prefijo *un-*. Literalmente, significa “no hogareño”. Conde sugiere acertadamente “inhóspito” (2006). [↑](#footnote-ref-5)
6. Coincidimos con Roas en que la presencia de lo imposible debe implicar «una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real», es decir, de los lectores (2011: 33). [↑](#footnote-ref-6)
7. La cursiva es nuestra. [↑](#footnote-ref-7)
8. Para Staiger es la «entonación» (*Stimmung*) del yo lírico (1961: 24 y ss.). Pfeiffer da a este fenómeno el nombre de «verdad interior» (*innere Wahrheit*) (1954: 33). [↑](#footnote-ref-8)
9. Cf. Pfeiffer (1947: 207), aunque trata en este libro a la poesía como literatura. Similarmente afirma Culler que «[e]l poema no crea un personaje que asevera algo en un mundo ficcional, sino algo sobre *nuestro mundo*» («[t]he poem does not create a character making an assertion in a fictional world but makes a statement about *our world*») (2017: 123). La traducción y la cursiva son nuestras. [↑](#footnote-ref-9)
10. Por oposición a la literatura afirma Todorov que la poesía no *re*presenta (1970: 64). [↑](#footnote-ref-10)
11. Reisz argumenta que la ficcionalidad (y, por ende, lo fantástico) es posible en la poesía considerando lo ficcional como la discordancia entre la situación de enunciación y la de escritura (2014: 175). Dado que aquí leemos la poesía como lírica y no ficticia, no nos suscribimos a tal afirmación. Viegnes, seguido por Phillipps-López (2015: 140-141), apoya la posibilidad de un nivel referencial y literal junto con otro lírico, lo cual permitiría el desarrollo de lo fantástico en la poesía (Viegnes, 2006a: 21). [↑](#footnote-ref-11)
12. Contrariamente conciben al yo lírico en tanto que personaje creado por el poeta Bousoño (1985: 28) aludiendo a Pfeiffer (1947), Pozuelo Yvancos (1997: 267), García (2005: 14) o Letrán (2005: 194). Rechazamos esta posición porque supone la creación de un mundo ficticio y no lírico. [↑](#footnote-ref-12)
13. Nos suscribimos aquí a la posición de Todorov, quien asevera que si el fenómeno extraordinario remite a otra cosa que no sea de esta naturaleza no se produce lo fantástico (1970: 69). En el original: «Si ce que nous lisons décrit un événement surnaturel, et qu’il faille pourtant prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel, il n’y a plus de lieu pour le fantastique». [↑](#footnote-ref-13)