

TRAS EL RASTRO DE LO FANTÁSTICO: LO MISTERIOSO EN LA POESÍA LÍRICA

FOLLOWING THE TRAIL OF THE FANTASTIC: THE MYSTERIOUS IN LYRICAL POETRY

Laia Olivé
Universidad de Valladolid
laia.olive@uva.es | laia.olive@outlook.com
<https://orcid.org/0000-0002-2868-7057>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.141>

Fecha de recepción: 28.12.22 | Fecha de aceptación: 29.01.23

RESUMEN

Las teorías sobre lo fantástico tienden a descartar su inserción en la poesía lírica. Este artículo examina los motivos de tal imposibilidad a la luz de la pregunta por la lírica y lo fantástico. Una vez estudiados ambos y expuesta la incompatibilidad entre ellos, se propone el término de “lo misterioso” para aquellos poemas líricos que van al misterio y que comparten rasgos con la literatura fantástica. En esta “especie” lírica (que se halla dentro del “género” literario de la poesía lírica), encontramos algunas características definitorias que también planteamos: el “lirismo” y el *Heimliches* (el sentirse a salvo en lo cotidiano pese a los secretos que aún nos guarda) en ella, contrario al *Unheimliches* freudiano.

PALABRAS CLAVE: Poesía fantástica, lírica fantástica, lo misterioso, misterio, *Unheimliches*.

ABSTRACT

The theories around the fantastic tend to discard its insertion in lyrical poetry. This article analyses the reasons for this impossibility by investigating the theoretical roots of lyric and the fantastic. Both are studied in order to show the incompatibility between them. For the lyrical poems that share similarities with fantastic literature and explore the mystery we suggest the term “the mysterious”. The main characteristics of this lyric “species” (which is to be found in the literary “genre” of lyrical poetry) are “lyrism” and *Heimliches* (feeling safe in everyday life despite the many secrets we still have not discovered about it), and therefore opposite to the Freudian *Unheimliches*.

KEY WORDS: Fantastic poetry, fantastic lyric, the mysterious, mystery, *Unheimliches*.

INTRODUCCIÓN

Si algo ha podido determinar la filología hasta ahora es la dificultad, y quizás imposibilidad, de definir aquello que estudia. Hartos esfuerzos se dedicaron especialmente en el siglo anterior en intentar averiguar qué es la lírica y lo fantástico, y la disparidad de posiciones, aún en aumento, deja sin respuesta única a estas preguntas. Otras disciplinas como la filosofía, la lingüística o la psicología se han aventurado también a tal empresa sin llegar nunca a desentrañar su fondo último. A la primera se le han dedicado análisis ya desde la Grecia antigua, mientras que la pregunta por la literatura fantástica surge con ella en la época moderna. Dos momentos determinantes para el desarrollo y la teoría de ambos los configuran el Romanticismo y el siglo XX, pues entonces se plantea la cuestión de la definición y categorización de la lírica contemporánea en contraposición con la anterior y nacen los textos literarios y académicos alrededor de lo fantástico. A caballo entre ambos ámbitos y quizás con el afán de ensanchar la plasticidad que estos ofrecen en nuestros días —caracterizada especialmente por la fusión y quebradura de géneros literarios y artes—, la filología se topa con el siguiente problema: ¿puede tener cabida lo fantástico en la lírica? Desde Todorov (2001 [1970]), debido a la narratividad y lectura literal que supondría lo fantástico y que se excluiría en la poesía lírica, la mayoría de los académicos tiende a una respuesta negativa. Los que admiten tal proposición suelen optar justamente por otorgar narratividad e incluso ficción a la poesía, como Pozuelo Yvancos (1997) o Reisz (2014). Y si, por lo contrario, leemos la lírica no como ficticia, rechazar por completo lo fantástico de ella provoca una insatisfacción ante algunos textos que no se dejan encasillar con facilidad.

Nos proponemos aquí examinar la naturaleza de la poesía lírica y de lo fantástico con tal de sacar a la luz lo que consideramos su incompatibilidad. Para aquellos poemas que se acerquen en cierto modo a la literatura fantástica, expondremos el fenómeno al que llamaremos “lo misterioso”: el misterio que se cuele en el mundo poético. Cabe resaltar que este artículo opera a modo de propuesta de reflexión teórica sobre las relaciones y las diferencias entre la lírica y la literatura fantástica que de ninguna manera pretende ser exhaustiva ni exclusiva. Más bien, el fin último del presente escrito es entrar en debate con aquellos estudios que versen al respecto y que, aunque difieran con lo expuesto aquí, puedan tener también validez siempre que argumenten debidamente sus tesis.

1. LA LÍRICA

Lo advertido en la introducción se deja entrever al estudiar la lírica: la disparidad de acercamientos a ella radica en su suelo teórico apenas fijado que, sin embargo, un preocupantemente elevado número de investigaciones respecto a esta poesía y a sus textos dan por sentado. Existen cuantiosos trabajos acerca de poemas líricos o cuestiones teóricas como la que nos ocupa aquí —la cabida o no de lo fantástico en la lírica—, que estudian la poesía lírica sin definirla¹. Esto yace en la incompreensión que reluce, por ejemplo, en el uso indiferenciado actual del término “lírica” en contraposición a “poesía” o en la toma de la forma versificada como su característica esencial y quizás exclusiva, lo que lleva tanto a estudiosos como a poetas contemporáneos a distinguir, sin mencionar sus disparidades, entre conceptos como “poesía lírica” y “poesía narrativa”². Además, las intrincaciones que hacen tropezar a menudo las definiciones de la “lírica” se intentan superar mediante su comparación con géneros o disciplinas afines como la filosofía, la literatura, la prosa y la narrativa³. Si bien resultan de gran interés tales contrastes, pueden obstaculizar una visión clara de la lírica en tanto que manifestación artística *independiente* que su misma historia reafirma, puesto que su existencia es anterior, incluso, a la filosofía y, como escribió Hamann (1998), “es la lengua materna del género humano” (p. 81)⁴.

¿Cuál es la diferencia entre “lírica” y “poesía”? Si nos remontamos a la Grecia antigua, de donde surgen ambas, hallaremos las reflexiones al respecto de Platón y Aristóteles, quienes enmarcaban la “lírica” dentro de la “poesía”. La *ποίησις* (de *ποιεῖν*, “hacer”)⁵ era referida como el arte de la creación escrita, lo que ahora entendemos comúnmente por literatura, y comprendía los géneros de la épica, el drama (la tragedia y la comedia) y la lírica. Platón (2006, p. 17), en *Πολιτεία* (*La república*, libro III, 392d-394c), sugiere estos tres tipos de poesía según se muestre el poeta (*ποιητής*, “el hacedor”) respecto a lo que escribe. En contraposición a la épica y al drama, la lírica tendría carácter de narración simple *libre de imitación* (Platón, 2006)⁶. La distinción que realiza luego

¹ Por ejemplo, Aguinaga (2004) y Reisz (2014). Por su parte, Ema Llorente (2010) solamente se aproxima al discurso lírico, al que otorga subjetivismo y, pese a apoyar la inclusión de lo fantástico en él, omite cualquier definición.

² Véanse, entre otros, González Gil (2020, p. 498) y Letrán (2005, p. 189).

³ Una comparación entre poesía y filosofía la dan, por ejemplo, Pfeiffer (1947) o Zambrano (1939).

⁴ En el original: “Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts” (la traducción es nuestra).

⁵ Para las definiciones de los términos griegos véase Liddell & Scott (1996). Para la de los latinos, consúltese Lewis & Short (1879).

⁶ En el original (394b-c): “[O]τι ταύτης αἵ ἐναντία γίνονται, ὅταν τις τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων ἐξαίρων τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπη”, “ὅτι τῆς ποιησεώς τε καὶ μυθολογίας” y “ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν,

Aristóteles en su *Περὶ ποιητικῆς* (*Poética*, 1448a20-24) tiene puntos en común con la platónica, pues parte de que toda la poesía se basa en la imitación excepto, de nuevo, la lírica, donde el poeta habla “como uno mismo y sin cambiar” (2017, p. 133)⁷. Podríamos afirmar con Hegel (1986) que la lírica presenta al “sujeto como sujeto” (p. 431)⁸. Es en el Renacimiento y sobre todo en el Romanticismo, con la tripartición hegeliana pareja a la de los griegos, cuando se consolida esta agrupación que, si bien resulta de gran ayuda para comprender los principales rasgos de y diferencias entre los géneros literarios, ha llevado a la confusión de un buen número de académicos a la hora de clasificar otros conceptos dentro de ellos, como el realismo o lo fantástico. A modo de propuesta esclarecedora nos acogemos al término de “género” (del griego *γένος*, “tipo”, “lo que genera”, de la raíz indoeuropea **gen-*, “dar a luz”) para los grupos literarios más omniabarcantes, esto es, narrativa, lírica y drama, que constituirían los géneros literarios. En cuanto a los subgrupos que aparecen bajo el ala de estos, descartamos el término habitual “subgénero” porque algunos de ellos pueden aparecer en distintos géneros literarios o en otras artes (como lo fantástico). Por el contrario, seguimos el término que Aristóteles (1970b) emplea no en la *Poética*, sino en *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά* (la *Metafísica*), de “especie”⁹ (proveniente del latín *species*, “aspecto característico” a partir de la raíz **spek-*, “ver”)¹⁰ por la concreción que implica y que permite diferenciar las distintas especies de un mismo género (por ejemplo, las especies narrativas de realismo y lo fantástico pertenecen ambas a la narrativa, pero difieren entre sí). Dada su condición de

ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμῳδία, ἢ δὲ δι’ ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ—εὐροις δ’ ἂν αὐτὴν μάλιστα που ἐν διθυράμβοις—” (Platón, 2006, p. 17).

⁷ En el original: “[Ἡ] ἕτερον τι γιγνόμενον”, “ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους” y “ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα” (Aristóteles, 2017, p. 133).

⁸ “Pues en la lírica no es la totalidad objetiva ni el desarrollo individual lo que le da la forma y el contenido, sino el sujeto como sujeto”. En el original: “Denn in der Lyrik ist eben nicht die objektive Gesamtheit und individuelle Handlung, sondern das Subjekt als Subjekt, was die Form und den Inhalt abgiebt” (Hegel, 1986, p. 431; la traducción es nuestra).

⁹ Cabe remarcar que ni Platón ni Aristóteles hacen uso de los términos “género” o “subgénero” con referencia a la poesía. Luzán (1977 [1737 y 1789]) lo menciona, pero para aludir a “género”. Aguinaga (2004) lo utiliza vinculándolo a lo fantástico.

¹⁰ “[L]amo género”, afirma Aristóteles en el libro X, 8 (1057b37-38 y 1058a1-5), “a aquello en relación con lo cual ambos se dicen una misma cosa, que tiene diferencia no accidentalmente, ya sea como materia ya de otro modo. Pues no sólo [sic] es preciso que se dé lo común, por ejemplo, que ambos sean animales, sino que, además, esta misma animalidad debe ser otra para cada uno de los dos, de modo que uno sea, por ejemplo, caballo, y el otro, hombre, por lo cual este elemento común es recíprocamente otro en cuanto a la especie” (Aristóteles, 1970b, pp. 118-119). En el original: “[Τ]ὸ γὰρ τοιοῦτο γένος καλῶ ὁ ἄμφο ἐν ταῦτο λέγεται, μὴ κατὰ συμβεβηκὸς ἔχον διαφορὰν, εἴτε ὡς ὕλη ὃν εἴτε ἄλλως. οὐ μόνον γὰρ δεῖ τὸ κοινὸν ὑπάρχειν, οἷον ἄμφο ζῶα, ἀλλὰ καὶ ἕτερον ἑκατέρῳ τοῦτο αὐτὸ τὸ ζῶον, οἷον τὸ μὲν ἵππον τὸ δὲ ἄνθρωπον, διὸ τοῦτο τὸ κοινὸν ἕτερον ἀλλήλων ἐστὶ τῷ εἶδει” (Aristóteles, 1970b, p. 118).

especificidad, creemos pertinente este término por posibilitar que especies como lo fantástico tengan cabida en varios géneros literarios y también artísticos¹¹.

Los dos pilares de teoría poética platónica y aristotélica, claramente enfocados hacia la verdad dada su raigambre filosófica, nos llevan a través de la imitación a la pregunta por la ficción en los géneros literarios, especialmente en la lírica. Creemos necesario hacer una distinción entre ellos, pues, como hemos visto, ambos filósofos diferencian esta última de los demás géneros por su falta de imitación. Lo que nosotros entendemos por literatura ficticia (o sea, drama, narrativa y poesía épica) crea, a partir del mundo extratextual (la realidad), el intratextual (o ficticio). Cabe remarcar el origen de “ficción” en *fingere* , que en latín significa “fingir”; es decir, que esta literatura espejea algo no cierto, algo que no se da realmente. El plano que ofrece puede ser parecido al del lector contemporáneo (como en el realismo) o no (por ejemplo, en la reciente *fantasy*, ambientada en lugares de aspecto medieval y poblados por seres mágicos) y constituye el hábitat de unos personajes que, aun cuando pueden estar basados en personas reales, nunca *ex-isten* (“están allí fuera”; de *ex*, “fuera” y *sistere*, “estar presente o de pie” en latín) como tales. Las interacciones de estas figuras entre ellas y con su entorno dan lugar a un conjunto de eventos que, por su naturaleza, se suceden (de manera lineal o no, como ocurre a menudo en la escritura contemporánea) generando la *narratividad* (véase Greimas, 1966), condición esencial de la literatura ficticia, sobre todo la narrativa. La misma palabra muestra el desarrollo implícito en tales literarios: una de las acepciones del término original *narrare* en latín es “contar”, esto es, enumerar, nombrar una serie de cosas. No lo mismo sucede en la lírica que, si bien puede reflejar una historia, no tiende a ello, sino más bien a proyectar *imágenes* sugerentes de otras cosas¹².

En contraposición a la literatura, otorgamos a la lírica “lirismo”: la abstención habitual (no obligatoria) del desarrollo de una historia y, por ende, de personajes, la inclusión de un yo y voces líricas, la creación de un mundo poético y la expresión mediante el verso o la prosa. La lírica no contiene personajes, sino voces: la del yo lírico,

¹¹ Así, nos distanciamos de otros términos como “tipo” o “categoría”. En cuanto a lo fantástico, la inclinación hacia “categoría estética”, por ejemplo, de Roas (2011, p. 10), aunque resulta interesante por su capacidad de adaptación a distintos géneros, no nos parece adecuada porque el adjetivo “estética” remite solo a la forma y no al contenido de dicha literatura.

¹² Ziolkowski (1977) parte de la imagen, vinculada a la imaginación, para definir los fenómenos de tema, motivo y símbolo literarios. El más característico de la lírica, este último, equivale a “una imagen [que] significa otra cosa que ella misma”, lo cual implica dicha sugerencia. En el original: “[T]he image signifies something other than itself, it functions as a symbol” (Ziolkowski, 1977, pp. 7-15; traducción nuestra).

desde cuyo punto de vista las cosas son presentadas, y a veces también otras (generalmente un “tú”) con las que incluso puede establecer diálogo. No los consideramos personajes porque su presencia solamente contribuye a dibujar el *estado de alma*¹³ del yo lírico y no a desenvolver los acontecimientos que, como hemos dicho, no son necesarios en esta poesía. Declinamos, además, la postulación del yo lírico como personaje creado por el poeta¹⁴, puesto que hacerlo revocaría la posibilidad de que el poeta hable por sí mismo y significaría la creación de un mundo ficticio y no poético. No configura el poeta lírico un espacio donde tiene lugar una historia imaginada (basada o no en algo que aconteció), sino uno que trae a colación el plano real en el que nos movemos cotidianamente: el *mundo poético*, que lleva a la luz la cosa misma a través de la mirada del lírico¹⁵. Como bien apunta Amigo (1987) en su estudio sobre Juan Ramón Jiménez, la poesía lírica es “presencia expresiva” (p. 25). Excluimos, por ende, la ficción de ella¹⁶ no porque lo que cante sea necesariamente real —esto es, que haya tenido o incluso pueda tener lugar en la realidad (“lo relativo a las cosas”; del latín *realitas*: *res*, “cosa”), dejando a un lado cualquier componente biográfico—, sino porque todos sus elementos se configuran alrededor del estado de alma del yo lírico en forma de símbolo, según desarrollaremos más adelante.

Fijémonos primero en la evidente “interioridad” de la lírica, su sustancia *emotiva*. Nos acogemos aquí al término “entonación” (*Stimmung*) de Staiger (1961, p. 24 y ss.) que trae a colación la *afectación* del yo lírico manifestada en su poesía: este experimenta un sentimiento y lo expresa en su palabra poética¹⁷. A pesar de hacerlo regularmente

¹³ Este término es empleado dentro de la investigación en relación con la poesía lírica (véase, por ejemplo, Combe [1999, p. 128]) desde Baudelaire, quien afirma en *Fusées (Cohetes, 1867)* que “[e]n ciertos estados del alma prácticamente sobrenaturales la profundidad de la vida se revela por completo en el espectáculo, por muy ordinario que sea, que tenemos ante los ojos. Se vuelve símbolo”. En el original: “Dans certains états de l’âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu’il soit, qu’on a sous les yeux. Il en devient le Symbole” (Baudelaire, 1920, p. 23; la traducción es nuestra).

¹⁴ Lo contrario apoyan, entre otros, Bousño (1985, p. 28) aludiendo a Pfeiffer (1947), Wellek & Warren (1985, p. 227), Pozuelo Yvancos (1997, p. 267), García (2005, p. 14) y Letrán (2005, p. 194).

¹⁵ Véase Pfeiffer (1947, p. 207), aunque trata en este libro la poesía como ficticia. De forma similar afirma Culler (2017) 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*”) (p. 123; la traducción y la cursiva son nuestras).

¹⁶ Reisz (2014, p. 175) 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. Dado que aquí leemos la poesía como no ficticia, no nos suscribimos a tal afirmación. Viegnes, seguido por Phillipps-López (2015, pp. 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, p. 21).

¹⁷ Si la escritura se da largo tiempo después de dicha vivencia, como notifican muchos académicos y poetas (Staiger, por ejemplo, vincula la lírica al recuerdo, [1961, pp. 20 y 56-63] y Bécquer afirma que “cuando sient[e] no escrib[e]” [1970, p. 535]) o no, no nos parece decisivo.

mediante algo concreto, se traen a la presencia sentimientos compartidos por los hombres, sentimientos universales que, a pesar de ser siempre los mismos, pueden poetizarse de forma distinta e inagotable debido a la particular subjetividad de los poetas siendo, así, *universalidad particular* (véase Bousoño, 1985, p. 24 siguiendo claramente a Aristóteles, 2017, p. 158 [1451b5-7]).¹⁸ Pues según un lírico “esté entonado” respecto a lo sentido matizará un sentimiento; así como un paisaje que muchos puedan ver, pero cada uno pinte de forma distinta (así surge el “paisaje del alma”). Su lector, haya vivenciado o no lo mismo, lo sabe posible y, *más que comprenderlo, puede empatizar con ello*, puede sentirse movido y hallarse en un estado no idéntico al del yo lírico, sino “patemático” según Combe (1999, p. 150)¹⁹. Esta razón nos lleva a leer la lírica no literalmente —como hacemos con la narrativa, recreando un mundo aparte—, sino en tanto que figura: sus metáforas constituyen *símbolos* que buscan ser interpretados. Estos (del griego antiguo *σύμβολον*, “lanzado conjuntamente”), o «la idea en la imagen», para formularlo en palabras de Goethe en «Maximen und Reflexionen» («Máximas y reflexiones») de 1833 (1976, p. 470)²⁰, configuran una expresión de lo indecible que, como tal, no puede ser revelada en su totalidad al hombre²¹.

Así es el símbolo lírico: clave para llegar a la cosa. Igual que el lírico concibe el mundo como un entramado de secretos por resolver que se le manifiestan, de este modo escribe él su poesía. Y no es el escribirla lo que lo hace poeta, sino su manera de *ver* el mundo²². Como el filósofo o el científico, que lo perciben a su modo por lo aprendido, el lírico posee su propia mirada que, por lo contrario, le es connatural. Aludiendo a Rimbaud

¹⁸ Para Aristóteles, al contrario de lo particular que describe la historia, “la poesía dice más bien lo general”, por lo que se asemeja más a la filosofía. En el original: “[Δ]ιό καί φιλοσοψώτερον καί σπουδαιότερον ποιήσις ιστορίας ἐστίν' ἢ μὲν γάρ ποιήσις μάλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει” (Aristóteles, 2017, p. 158). Coriando (2002) sostiene que tanto la poesía como la filosofía parten de un mismo suelo ateorico y que ambas se dirigen a “la *esencia* de las cosas, su *verdad* o incluso su *origen*” (“*das Wesen der Dinge, ihre Wahrheit oder gar ihr Ursprung*”) (pp. 158-160; la traducción del alemán es nuestra), aunque la filosofía lo hace en movimiento centrípeto (de lo particular a lo universal) y la poesía, centrífugo (de lo universal a lo particular).

¹⁹ En lo que Rodríguez llama “pacto lírico” entre el yo lírico y el lector hay una “forma afectiva de *sufrir* humano”. En el original francés resuena el *pathos* griego: “[F]orme affective du *pâtir* humain” (Rodríguez, 2003, p. 92; la traducción y la cursiva son nuestras).

²⁰ En el original: “[D]ie Idee im Bild” (Goethe, 1976, p. 470; la traducción es nuestra).

²¹ Con ello, nos adherimos a la segunda de las definiciones del símbolo propuestas por Lotman (1992); esto es, la que lo contempla “como expresión signica de una suprema y absoluta esencia no signica”, y cuyo “contenido de manera irracional irradia a través de la expresión y cumple el papel como de puente del mundo racional al mundo místico” o de lo desconocido (p. 89).

²² Incluso algunos poetas han mencionado el ideal de no escribir (no por fracasar en su objetivo con la poesía, como Rimbaud según Jaques Maritain [1938, p. 112]). Por ejemplo, Juan Ramón Jiménez (1967), que sostiene que “[e]scribir poesía es aprender a llegar a no escribirla” y habla de “ese libro en blanco, blanco voluntario, respetado blanco final” (p. 256).

notamos que hay que ser poeta (1999, p. 84); no se elige. Uno puede instruirse en métrica y rima y mejorar su expresión, pero no puede adquirir a voluntad la comprensión poética del mundo. Al poeta se le otorga cual don la visión *intuitiva*; es igual que un niño que siempre está mirando y preguntándose por su entorno, aprehendiéndolo no a través de la razón sino del sentimiento. En el contemplar poético halla Raïssa Maritain (1938) entendimiento, un “conocimiento de connaturalidad” (“*connaissance de connaturalité*”)²³ (p. 46) que se obtiene gracias al poetizar, el cual consiste en aprehender y establecer relaciones misteriosas e inefables entre las cosas.

Aunque va a la cosa misma, como el filósofo, lo que el lírico en ella ve es su *belleza*, la belleza universal que se ha puesto en la particularidad de esa cosa. El poeta lírico es, decíamos, como un niño (o un “primer hombre” según Rilke [1950, p. 42])²⁴ que, asombrado por las cosas, levanta un dedo y nos dice: “¡Mirad!”. Él se caracteriza por “ver la belleza en todo lo que mir[a] o mejor *mirar bello* todo lo que v[e]” (Jiménez, 2005, p. 1142; la cursiva es nuestra). Y es el suyo no un *ob*-servar (“guardar lo que está delante”), sino un mirar apegado a la cosa, implicándose a él mismo en ella *in-servándose*, mirando las cosas desde él, yendo a través de ellas y de sí mismo, juntándose con ellas en un *ínstasis* —no saliendo, sino entrando a él mismo al contrario del éxtasis místico— *anudándose a la realidad*. Pues sus estados poéticos, que ya Platón vinculaba a lo divino en *Ion* (*Ion*, 354c-d [1985, pp. 257-258])²⁵, son momentos de recogimiento; en ese orden, Heidegger (1981) sostiene acertadamente:

En la poesía el hombre se reúne en la base de su ser-ahí. Con ello, llega a la paz: evidentemente, no a la paz aparente de no hacer ni pensar nada, sino a esa *paz infinita en la que toda fuerza y vínculo están activos* (p. 45; la traducción y las cursivas son nuestras)²⁶.

Y algo parecido sucede a los lectores, porque no leemos lírica por *di*-versión, para *dis*-traernos, sino porque encontramos en ella un acercamiento *emotivo* a la verdad²⁷ —

²³ J. Maritain (1938) le da el nombre de conocimiento poético (“*connaissance poétique*”) y remarca que, más que de conocimiento, se trata de una experiencia (p. 106).

²⁴ En el original: “[W]ie ein erster Mensch” (Rilke, 1950, p. 42; la traducción es nuestra).

²⁵ “Porque no es gracias a una técnica por lo que [los poetas] son capaces de hablar así, sino por un *poder divino*”. En el original: “Οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει” (Platón, 1903, p. 36; la cursiva es nuestra).

²⁶ En el original: “In der Dichtung dagegen wird der Mensch gesammelt auf den Grund seines Daseins. Er kommt darin zur Ruhe: freilich nicht zur Scheinruhe der Untätigkeit und Gedankenleere, sondern zu jener *unendlichen Ruhe, in der alle Kräfte und Bezüge regsam sind*” (Heidegger, 1981, p. 45).

²⁷ Pfeiffer (1954) da a este fenómeno el nombre de “verdad interior” (“*innere Wahrheit*”) (p. 33), y afirma que “la poesía no trata de *distracción*, sino de unión, no de sustitución de la vida, sino de iluminación esencial, no de clarificación del entendimiento, sino de verdad del sentimiento”, pues “un poema lírico no

entendida como lo que es según Aristóteles en el libro IV, 7 de la *Metafísica* (1011b25-27; 1970a, p. 207)²⁸— que nos *une* de nuevo a nosotros mismos —de modo parecido a la filosofía, si bien esta lo hace a partir de la razón y la abstracción—.

Cuando regrese de su *ínstasis*, una fuerza inconmensurable hará decir al lírico su vivencia. Dado que lo que ha experimentado no puede expresarse *por completo* —es inefable, inexpresable mediante el lenguaje lógico—, lo canta poéticamente. Lo expresa a camino entre la música —la más abstracta de las artes y adecuada, según Platón en el tercer libro de *La república* (401d), para entonar y formar el alma (2006, p. 31)²⁹— y la palabra, la lógica. No olvidemos que una de las características que se le suelen atribuir a la lírica es el verso; su vinculación a la música es innegable, pues ya en su etimología la entendemos como la poesía recitada en acompañamiento de una lira (del griego antiguo *λύρα*). Y aunque en la actualidad el lector se acerque a ella a través de la lectura en silencio y no de la recitación, un ritmo innegable conecta sus palabras. Pero el aspecto musical no debe encorsetar su contenido, sino ser partícipe del acercamiento a la belleza con su armonía. El verso (incluso el libre) no es condición *sine qua non* de la lírica³⁰, que también puede ser expresada mediante la prosa, dando lugar al poema en prosa. Sin embargo, tiende a la forma versificada debido a su musicalidad intrínseca y a las unidades de sentido que propone. En un poema así, cada línea debe ser portadora de un significado; lo que no quiere decir que cada una constituya un poema, sino más bien que el conjunto de todas ellas teje el texto al igual que los hilos de una tela. Música y palabra se trenzan en la lírica manifestando su contradicción inherente o, mejor, su *combinación* entre racionalidad e

es entretenido, sino más bien aburrido” (p. 69). En el original: “Daß es in der Dichtung nicht um *Zerstreuung*, sondern um *Sammlung*, nicht um *Lebensersatz*, sondern um *Wesenserhellung*, nicht um *Verstandesklarheit*, sondern um *Gefühlswahrheit*” y “en lyrisches Gedicht ist nicht unterhaltend, sondern eher langweilig” (Pfeiffer, 1954, p. 69; la traducción y la cursiva son nuestras).

²⁸ «Decir, en efecto, que el Ente no es o que el No-ente es, es falso, y decir que el Ente es y que el No-ente no es, es verdadero» (Aristóteles, 1970, p. 207). En el original: «τὸ μὲν γὰρ λέγειν τὸ ὄν μὴ εἶναι ἢ τὸ μὴ ὄν εἶναι ψευδός, τὸ δὲ τὸ ὄν εἶναι καὶ τὸ μὴ ὄν μὴ εἶναι ἀληθές» (Aristóteles, 1970a, p. 206).

²⁹ Sócrates comenta a Glaucón que “la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia”. En el original: “[Τ]ούτων ἔνεκα κυριωτάτη ἐν μουσικῇ τροφή, ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ρυθμὸς καὶ ἄρμονία, καὶ ἔρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς φέροντα τὴν εὐσχημοσύνην” (Platón, 2006, p. 31).

³⁰ Al respecto son conocidas las palabras de Aristóteles (2017) en la *Poética* (1451b1-3) de las que concluimos que el verso no hace la poesía: “[E]l historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa)”. En el original: “[Ο] γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)” (Aristóteles, 2017, p. 158).

irracionalidad —en tanto que inexplicable por sobrepasar la lógica y no por carecer de sentido— en la que está el poeta, y arrastra al que lo lee.

2. LO FANTÁSTICO

La filología francófona de mediados del siglo pasado estableció las bases teóricas de la literatura fantástica, destacando entre sus tratados los de Castex (1951), Vax (1960, 1965 y 1979), Caillois (1967) y especialmente Todorov (citamos aquí la edición de 2001, aunque la primera es de 1970), cuya *Introducción* no deja de ser revisitada aun en nuestros días. Tales estudios ponen ya de manifiesto una dificultad intrínseca a la tarea de definir esta literatura que, todavía hoy, queda reducida finalmente a un mero intento. A nuestro modo de ver, esta irreductibilidad de lo fantástico a una *de-terminación* única se nutre principalmente de su carácter versátil que le permite modelarse a lo largo de los cambios de la sociedad que afectan a la literatura. Si nos remitimos a los orígenes del término que lo define, esto es, la fantasía, nos topamos con el verbo griego *φαίνειν*, “brillar, llevar a la luz”, o lo que es lo mismo: dejarse ver³¹. Su sustantivación es *φαντασία*, “el poder mediante el cual se *re-presenta* un objeto”. Así, la fantasía es lo que se muestra generalmente en la mente *de nuevo*, pues sus imágenes se derivan de lo que ya ha sido visto. En latín pasa a traducirse como *phantasia* o *imaginatio* (“la imaginación”), la cual colabora en su funcionamiento con “la imagen”, *imago*. El vínculo que todos estos términos establecen con la vista emana de los griegos, quienes equiparaban este sentido a la recepción humana de conocimiento. Es notable la influencia que esta comparación ejerce en la civilización occidental a lo largo del tiempo y que todavía encontramos, por ejemplo, en vocablos de nuestra lengua como “des-cubrir” o “des-velar”: quitar lo que oculta la verdad (en griego antiguo, *ἀλήθεια*, “lo que no se esconde”).

Al igual que la fantasía, que nace de lo percibido y proyecta nuevas visiones, lo fantástico propone una realidad intratextual (la de los personajes) a partir de la extratextual (la del lector). Con esto afirmamos que la fantástica es una literatura necesariamente mimética³², pues es esta característica la que posibilita que la introducción de uno o más elementos extraordinarios, inexplicables a partir de las reglas

³¹ De ahí surge “lo que se muestra”, o sea, *φαινόμενον*, el fenómeno.

³² Esto indica también Roas (2011) cuando sostiene 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” (p. 112). Con él, nos posicionamos en contra de la enmarcación de lo fantástico dentro de la literatura no mimética por una cuantiosa parte de los académicos, como Penzoldt (1952, p. 254), Lachmann (2002, p. 7) o Scott (2018, p. 26 y p. 32).

de la física conocidas por el hombre hasta el momento, levante en el lector —y a veces en los personajes— una duda acerca de su propia realidad extratextual. Y es que el hecho de que el mundo descrito en el texto fantástico sea tan parecido al de fuera, pero a la vez cobije unos sucesos que deberían resultar imposibles en él, lleva al lector a cuestionarse sobre la posibilidad de que algo así ocurra en su mundo extratextual. En último término, esta vacilación en el lector se traduce en la ruptura de su concepción anterior de la realidad, la cual comparte con la mayoría de la sociedad. De tal manera, el lector se percata de que el suelo sobre el que se movía diariamente y que creía firme no lo es, sino que se tambalea y que, quizás, está dirigido por unas normas que nos son desconocidas, es decir, por las normas de *otro* orden.

Este orden, al cual damos aquí el nombre de “transrealidad”³³, se encuentra *más allá* y, sin embargo, su manera de obrar gobierna silenciosamente la del mundo intratextual y, por consecuencia, extratextual.³⁴ Dentro de la investigación filológica, es común llamar a estos fenómenos “sobrenaturales”, pero en nuestra opinión pueden resultar confusos si se tiene en cuenta el término religioso que los relaciona con la acción divina. Por ello, hacemos uso de los términos “preternaturales” (excepciones a la naturaleza, aunque justificables desde ella)³⁵ y “transnaturales” (*más allá* de la naturaleza y atañendo las reglas de la “transrealidad”), siendo los postreros más comunes en esta especie literaria³⁶. A ambos fenómenos los une, asimismo, el *efecto* que generan en el hombre: le provocan miedo³⁷, por un lado, porque hacen tambalear los pilares de la

³³ Si bien pueden resonar en este concepto ecos del de “metafísica”, no nos decantamos por él debido a su pertenencia al ámbito de la filosofía.

³⁴ Por oposición a sus géneros vecinos, no constituye un mundo con sus propias reglas, como sucede en lo maravilloso, ni se trata del nuestro mismo —el del lector— con nuevas normas científicas y tecnológicas, como en la ciencia ficción.

³⁵ Santo Tomás (1926) afirma en la *Summa contra gentiles* (*Suma contra los gentiles*, lib. III, c. XCIX, n. 9) que lo natural es “aquello que siempre ocurre”; lo sobrenatural, “el orden que impone Dios”, esto es, los actos divinos fuera de lo habitual, como los milagros; y lo preternatural (de *praeter* y *naturalis* en latín, “a excepción de lo natural”), aquello que sucede raras veces y que, no obstante, pertenece a lo natural y es justificable mediante sus leyes (p. 310). Citamos el fragmento en su integridad: “Pues el orden que impone Dios en las cosas se basa en lo que ocurre a menudo, pero no en lo que siempre sucede de la misma manera, porque muchas causas naturales suelen producir sus efectos de la misma forma, pero no siempre. A veces, aunque raramente, un suceso tiene lugar de otro modo, sea por defecto en el poder de un agente, por indisposición de la materia o por un agente mayor; como cuando la naturaleza genera un sexto dedo en la mano de un hombre”. En el original: “Quia ordo rebus inditus non est ut ubique vel semper idem eveniat: sed ut frequenter, et in paucioribus aliter accidat, vel propter defectum virtutis, vel propter materiae indispositionem, vel propter aliquod fortius agens; sicut cum natura generat hominem cum sex digitis in manu” (Santo Tomás, 1926, p. 310; la traducción es nuestra).

³⁶ Los fenómenos sobrenaturales se encasillarían, dentro de la literatura (en tanto que ficticia), en lo maravilloso cristiano, donde son habituales los milagros.

³⁷ El miedo como característica de lo fantástico es apoyado por algunos estudiosos como Vax (1965, p. 90), Caillois (1975, pp. 15 y 22) o Roas (2011), que distingue entre el “físico” (encarnado por seres materiales)

cotidianidad que habita; y, por otro lado, lo llaman para resultar desvelados. Acogemos para ello el concepto de “ominoso”, común en las teorías sobre lo fantástico³⁸, con el que describimos hoy algo abominable y que en su sentido etimológico se revela como “lleno de (malos) augurios”, dado que es como una indicación de que hay *algo* más, algo inminente que, puesto que desconocemos, puede convertirse en un peligro para nosotros. Equivaldría al *Unheimliches*³⁹ según Freud (1919), a la sensación de inseguridad en lo supuestamente seguro, o sea, la realidad.

Teniendo en cuenta, entonces, que lo fantástico supone una quebradura en la concepción de la realidad del lector a partir de unos acontecimientos injustificables según las leyes de lo natural en la realidad (extratextual e intratextual, que imita la primera), observamos la inclinación de esta literatura hacia la *narrativa*, campo apropiado para el desarrollo de tales eventos y para la presencia de unos personajes que se topen con ellos⁴⁰. Para que esto ocurra se hace imprescindible que leamos los textos fantásticos *literalmente*, vale decir, no como alusiones a otras cosas⁴¹ —como sucede en la lírica y su lectura simbólica—, sino a las mismas que se traen a colación, ya que, de lo contrario, se pierde el hilo de la historia y no se agrieta la concepción de lo real⁴². En tanto que mimética, la literatura fantástica plantea una verosimilitud, esto es, una situación que no ha tenido ni tiene lugar pero que, de un modo u otro, podría tenerlo: es *verosímil*, “similar a la verdad”⁴³. Al contrario del poeta, que se une con lo mirado en su *in-servación*, el escritor es siempre un *ob-servador* (“el que ve lo que está delante”) de su mundo (extratextual)

y el “metafísico” (que se relaciona con el receptor y sus temores cuando sus “convicciones sobre lo real dejan de funcionar” (pp. 95-96).

³⁸ Por ejemplo, en Roas (2000) o Casas (2009, p. 362).

³⁹ La traducción de este término resulta difícil. En español tenemos las traducciones de “lo ominoso” o “lo siniestro”, aunque pierden el *Heim* (“hogar”) presente en la palabra alemana y que consideramos aquí. Cuando Freud afirma que “das Unheimliche [ist] das Heimlich-Heimische” (1919, p. 318), entonces, nosotros leemos que “el no sentirse en casa es el sentirse en casa de forma clandestina” (la traducción es nuestra). Nos decantamos por “de forma clandestina” como *heimlich* con tal de que la oración sea clara en castellano y que, aunque vagamente, “hogar” resuene en “clan”). Conde (2006) propone con acierto “inhóspito” por *Unheimliches*.

⁴⁰ Si bien suele hacerlo en los que operan con la narratividad, esto no excluye que también se dé lo fantástico en otros géneros literarios (como el teatro) o incluso artísticos (por ejemplo, el cine).

⁴¹ Claro está que evoca también otros significados (generalmente miedos intrínsecos al hombre, como a la muerte), pero estos no prevalecen en la lectura.

⁴² Apoyamos, así, la posición de Todorov (2001), quien sostiene que si el fenómeno extraordinario se refiere a algo que no sea de esta naturaleza lo fantástico no tiene lugar. 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” (Todorov, 2001, p. 69).

⁴³ En la *Poética* (1451a36-38), Aristóteles (2017) asevera 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: “[“O”τι οὐ τὸ τὰ γινόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον” (Aristóteles, 2017, pp. 156-157).

que luego repite en el intratextual. Por su parte, el autor de narrativa fantástica trata de describir algo indescriptible y que solo se aprehende de manera *intuitiva* por su condición de imposibilidad dentro de lo natural, con lo que choca con los límites del lenguaje *lógico* al tratar de ponerlo en palabras. Es por esta razón que se inclina hacia una expresión vaga en la que abundan, entre otros, la comparación (“como si”, “parecer que”...) o el uso del subjuntivo que, mediante la vacilación, alzan la duda en el lector y/o los personajes.⁴⁴ Muy común resulta también el hecho de que el narrador sea uno de los personajes que ha vivenciado el fenómeno o que explica cómo alguien le ha contado su experiencia, puesto que su subjetividad deja al lector la elección de creerlo o no (podemos pensar, aunque lo niegue, que está loco). Así es como lo fantástico se acerca al misterio: tenuemente, sin poder resolverlo, como lo misterioso —pero este lo hace desde el símbolo de la poesía lírica, como veremos a continuación—.

3. LO MISTERIOSO

Considerando lo que acabamos de exponer, lo fantástico no puede incluirse en la lírica, pues el primero necesita un espacio *ficticio* para desplegar, normalmente en forma de historia, unos fenómenos extraordinarios que causen un *efecto* en el lector y/o en los personajes. No obstante, algunos académicos han dedicado estudios y antologías de lo que llaman “poesía fantástica”⁴⁵ basándose en una de estas dos premisas: o bien se trata de poemas (líricos o no) de carácter narrativo y con elementos fantásticos⁴⁶ o bien son textos contemporáneos versificados que juegan a desdibujar los bordes de los géneros artísticos⁴⁷. En ninguno de los casos solemos estar ante poemas puramente líricos, puesto que la mayoría incluye rasgos propios de la narración (desarrollo de eventos y a veces personajes), y los motivos o temas característicos de la literatura fantástica que muestran constituyen símbolos que, por ende, no leemos literalmente. Es importante notar aquí que

⁴⁴ Algunos estudiosos han notado esto; tal es el caso de Campra (2008, p. 176).

⁴⁵ Existen numerosas recopilaciones de textos llamados fantásticos sin serlos, como la antología *Poemas Fantásticos* a cargo de Torres (s.f.), que reúne “The Raven” (“El cuervo”) de Poe y poemas de Heine y Musset, entre otros; o *La poésie fantastique française (La poesía fantástica francesa)*, editada por Alain Vircondelet, quien añade, para la sorpresa del lector, fragmentos no poéticos (o sea, no líricos), como uno de la obra teatral *En attendant Godot (Esperando a Godot)* de Beckett (1973, pp. 251-256).

⁴⁶ Por ejemplo, Vax habla de lo fantástico en la poesía, sobre todo en la balada (1979, pp. 167-192), y Reisz expone una balada de Goethe (2014, pp. 176-177).

⁴⁷ Esta difuminación es percibida ya por Todorov (2001 [1970], p. 64) y Barrenechea (1972, p. 393). 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 haber recibido influencia de la literatura fantástica y no dudan en calificar así su poesía, como el español García (2005) o el chileno Hahn, de cuya obra dice el escritor Jorge Edwards que “son como cuentos fantásticos en verso” (citado en Plaza, 2015).

la aparición de tales elementos no convierte el texto automáticamente en fantástico⁴⁸. Y es que no es el “*efecto fantástico*” (el *Unheimliches* que siente el lector y/o los personajes o voces líricas), sino, en este caso, la *afección* anímica del yo lírico —que quizás entone también la del lector— lo que se expresa a través de estas figuras retóricas. Sin embargo, observamos que algunos de estos poemas líricos que contienen fenómenos típicos de la literatura fantástica y que se sitúan, además, en su misma línea temporal (esencialmente del siglo XVIII al XX), dan cuenta de un interés común por los secretos que rodean al hombre.

Al igual que lo fantástico, estos textos emergen en una época de la cultura occidental en que la ciencia y la tecnología pesan o empiezan a pesar más que la religión para explicar u ordenar el mundo y tienden a desbancar (aunque no enteramente) las supersticiones y las creencias que carecen de argumentación lógica. Pues, a pesar de los avances en conocimiento científico, aún quedan abiertas las preguntas básicas que se plantea el hombre, como la que indaga sobre la muerte. Por este motivo, el arte se levanta para poner sobre la mesa tales cuestiones desde su conocimiento no racional (no carente de sentido, sino fuera de los cálculos y las demostraciones de la ciencia), para resolverlas a su manera —como hacían los mitos— o simplemente para plantearlas e incentivar el pensamiento en el hombre. De ahí nacen, por un lado, lo fantástico, y, por el otro, un fenómeno que también bordea el misterio, pero no con tal de mostrar otro orden de leyes que pueda regir de forma latente nuestro mundo, sino *este mismo orden* que, por contener anomalías, nos haga dar cuenta de *su desorden*, de lo extraordinario de lo ordinario. Si bien es cierto que son cuestiones tratadas a lo largo de toda la historia de la lírica, lo que destaca aquí es su tratamiento: el temor y el deseo que engendran en el yo poético y que pueden llegar a salpicar al lector. En tales textos, las figuras retóricas giran siempre alrededor de lo secreto e intentan descubrirlo sin llegar nunca a lograrlo del todo. Porque rodean el misterio y siguiendo el sustantivo adjetivado de “lo fantástico”, hemos decidido llamar a tal fenómeno lírico “lo misterioso”⁴⁹.

⁴⁸ Véase Roas (2011, p. 44). A su vez, coincidimos en que la presencia de lo imposible debe implicar “una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real” (Roas, 2011, p. 33), es decir, de los lectores.

⁴⁹ Viegnes observa muchas semejanzas entre lo fantástico y la poesía francesa del Romanticismo al Simbolismo que canta alrededor del misterio (por ejemplo, su vinculación necesaria a lo real y su principio de inquietud que no los liga necesariamente al miedo [2006a, pp. 8-9]), la cual entiende como poesía fantástica causante de lo que llama el “extrañamiento hechizador” (“*envoûtante étrangeté*”), respuesta al “desencantamiento” (“*Entzauberung*”) del mundo postulado por Max Weber (1919, p. 16) y consecuencia del positivismo racionalista (Viegnes, 2006b, pp. 10-11). Aunque nos parecen acertadas estas

A la par que lo fantástico, este fenómeno nace en el seno del Romanticismo y va haciéndose camino hasta nuestros días, sobre todo a través del Simbolismo y el Modernismo. Cabría hacer una investigación rigurosa al respecto que aquí, por cuestiones de espacio, nos resulta imposible. Algunos poemas de lo misterioso son “Alone” (“Solo”) de Poe (publicado en 1875 [2012, 1025]), “Correspondances” (“Correspondencias”) de Baudelaire (1857, pp. 19-20) o “La vida móvil” de Nervo (1916 [Schulman y Garfield Picon 1986, p. 185]). Un claro ejemplo de ello en nuestra lengua se halla en las *Rimas* (1871) becquerianas, cubiertas por un halo de figuras vagas, sombras e incluso “seres imposibles”, como dice la “XLII” (Bécquer, 1970, p. 66). Observemos el siguiente fragmento de la “XXIV” en la que el yo lírico, mirando a través de las rejas de un cementerio, canta una visión: “La vi como la imagen, / que en leve sueño pasa, / como rayo de luz, tenue y difuso, / que entre tiniebla nada” (Bécquer, 1970, p. 40). La figura descrita reúne las características del fantasma o de un ente extraordinario que no tiene cabida en nuestra cotidianidad, y aparece en un texto lírico que es, por ende, no ficticio. La clave reside aquí precisamente en leer estos versos no como si fueran reales ni verosímiles (literalmente, como hacemos con la literatura fantástica), sino como líricos: como símbolos que remiten a otras cosas. Se deja vincular, por ejemplo, el fragmento citado de Bécquer con la muerte, el temor y la atracción que genera en el hombre por no conocerla estando vivo.

Por ser generalmente parte de la lírica, consideramos “lo misterioso” una especie lírica dotada de un “lirismo” propio. Al igual que este género, es cantado desde un yo poético tendencialmente implícito y pueden acompañarlo seres y acontecimientos en desarrollo, si bien no constituyen un requisito y apenas se los incluye⁵⁰. Las imágenes que evoca prevalecen por encima de las posibles historias, pues se trata aquí de *sugerir, más que describir*, que algo misterioso habita las entrañas de la realidad: se trata de “exaltar el misterio”. Con ellas confecciona el lírico un mundo poético que, como en la lírica, presenta las cosas a la luz de su estado de alma, de cómo él las ve (y las hace ver con su escritura) según esté *afectado*. Más que la belleza, es aquí *el misterio* el que se entromete

concordancias, no estamos de acuerdo con él cuando afirma que el efecto que persiguen lo fantástico y la supuesta poesía fantástica es el mismo —desestabilizar la concepción de lo real por parte del lector—, pues creemos, por un lado, que la aparición de elementos fantásticos en la poesía de esta especie (para nosotros, de “lo misterioso”) se lee en clave de símbolo, con lo que el “efecto fantástico” no se produciría.

⁵⁰ Un ejemplo que demuestra lo contrario lo brinda “La nuit de décembre”, de Musset, en el que el yo lírico establece un diálogo largo con un hombre vestido de negro que se le parece y aparece a lo largo de su vida hasta responderle al final que es su soledad (1984, pp. 354-360).

en su mirada, el secreto que todo lo fundamenta sin que nosotros lo sepamos y que el poeta solo percibe de forma *intuitiva*. Este misterio, al igual que en lo fantástico, enciende en él (y, por consecuencia, quizás también en el lector) temor y deseo ante lo desconocido: “¡[C]omo atrae un abismo, aquel misterio / hacia sí me arrastraba!” (Bécquer, 1970, p. 40). Sin embargo, el lírico de “lo misterioso”, familiarizado con este encuentro gracias a su actividad, con el “extrañamiento habitual” hallado en el misterio de las cosas, no es invadido por el sentimiento del *Unheimliches*. Contrariamente, experimenta el *efecto* que nombramos, de forma distinta al fantástico y en acorde con el término freudiano, *Heimliches*: pese a los secretos que aún le guarda, encuentra su ámbito en su entorno.

Así, y por su condición de lírico, el poeta de “lo misterioso” se *anuda* en *íntasis* con el mundo, mas no con otro como la “transrealidad” apelada en lo fantástico, sino con *este*. No más allá, sino “más *acá*”; cada vez más próximo a su entorno y a él mismo, irá viendo y haciendo ver más. No irá a la nada, sino a la plenitud: el “hilo de luz” mencionado por Bécquer en su *Rima* “XLII” (1970, p. 68) le hará tirar del secreto del mundo jamás desvelable por el hombre y admirarlo. Asimismo, canta Jiménez en su poema “Nube” de *Piedra y cielo* (1917-1918) “Lo que yo te veo, cielo, / eso es el misterio; / lo que está de tu otro lado, / soy yo aquí, soñando” (2005, p. 493). Mas no compete al poeta comprender este vínculo, comprender *el misterio*, sino verlo y hacerlo visible⁵¹. El poeta es un creador —no *representa*, *hace* (de *ποιεῖν*, “crear”)—. Construye una red entre las cosas con el “hilo de luz” hallado, puesto que su objetivo es “dar forma a una cosa que no la tiene”, como escribe Juan Ramón Jiménez (1990, p. 49). Quien desee alcanzar otro sitio se verá decepcionado porque le resultará imposible hacerlo desde la lírica. Y es que “las puertas del misterio no se pueden forzar” (Maritain, 1938, p. 55)⁵².

Su unión conducirá al lírico de “lo misterioso” a poetizar su experiencia. Y lo hará, como hemos observado en la lírica, en la palabra poética: a caballo entre el logos y la música, entre lo racional y lo irracional, guiándonos por los caminos insondables del misterio. Nunca terminará su tarea, porque si el secreto se descubre, cesará de serlo. Podrá parecer contradictoria la labor del poeta, teniendo en cuenta que consiste en esclarecer siempre un poco más el secreto, pero cuidando de que no sea desvestido del todo. Lo irá

⁵¹ Esta tarea compete al filósofo, con quien comparte el poeta la mirada atenta sobre las cosas. Por eso, Unamuno (1976) considera que “poeta y filósofo son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa” (p. 14).

⁵² En el original: “[L]es portes du mystère ne se laissent pas forcer” (Maritain, 1938, p. 55; la traducción es nuestra).

viendo y señalando, haciéndonoslo notar en las cosas que, como cofres, custodiará para que nadie —ni él mismo— los abra del todo; para que no termine el secreto.

CONCLUSIÓN

Este artículo ha querido mostrar que lo fantástico no puede producirse en la lírica, principalmente porque esta, carente de ficcionalidad según lo que hemos expuesto, no le ofrece el efecto que habitualmente surge de la narratividad a la que tiende para desenvolverse. No obstante, algunos poemas líricos recuerdan a la literatura fantástica por su acercamiento al misterio y a lo inexplicable, así como por la aparición, a veces, de elementos típicos de lo fantástico. Por este motivo, hemos decidido llamar a este fenómeno que acontece en la lírica “lo misterioso”, proporcionando algunos ejemplos que cabría ampliar en un trabajo más extenso.

Como especie lírica, comparte con el género de esta poesía características del “lirismo”: el mundo poético creado, el yo y las posibles voces poéticas, las imágenes presentadas para dar cuerpo al *estado de alma* del yo lírico y la musicalidad, que la hace inclinarse hacia el verso, a pesar de que puede darse también en prosa. Sin embargo, notamos diferencias ya en el primer punto. Por un lado, su realidad poética trae a colación la nuestra desde una mirada que no solamente da cuenta de la belleza que hay en sus cosas, sino del *misterio* que se configura entre ellas, tejiéndolas con un hilo invisible y formando, así, la tela en movimiento incesante del mundo. Nos muestra el poeta su *afecto* y *efecto* al toparse con él: el miedo y la atracción que le llevan a encontrarse como en casa (*Heimliches*) en este “extrañamiento habitual” que siente en sus momentos de recogimiento poético. Durante ellos, el lírico, al entrever la conexión secreta entre las cosas, comprende, aunque irracionalmente (a través del “conocimiento poético”), la realidad donde se encuentra y a sí mismo. Así, tras haber temido el misterio que causó su *ruptura con la realidad* por hallarla de un modo distinto, la atracción y la posterior unión con él permiten que se *anude* a la realidad nuevamente y con más fuerza mediante el *ínstasis*.

Por otro lado, “lo misterioso” se puede despegar un tanto del lirismo en dos aspectos cruciales, lo cual lo acercan más a la literatura fantástica, a saber: la posible inclusión de desarrollo de eventos y la “exaltación de lo misterioso”. El primer hecho se justifica a partir del segundo, que se deja entrever por lo que venimos diciendo: el lírico de “lo misterioso” se acerca y acerca, mediante sus escritos, al lector al misterio que se da no

por el choque de la realidad con la “transrealidad”, sino en nuestra realidad misma. Para llevarla a la luz la canta mediante elementos o sucesos entendibles como símbolos, como metáforas de lo inexplicable. Además, dada la naturaleza inefable del misterio, canta mediante el lenguaje poético que, por su musicalidad, más se aproxima a lo abstracto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUINAGA, L. V. de (2004). ¿Existe la poesía fantástica? En *Lámpara de mano. Sobre poemas y poetas* (pp. 15-30). Ediciones Arlequín.
- AMIGO, M.^a L. (1987). *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*. Departamento de Publicaciones y Universidad de Deusto y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- ARISTÓTELES (1970a). *Metafísica*. Volumen I. [Ed. y trad. de Valentín García Yebra]. Gredos.
- ARISTÓTELES (1970b). *Metafísica*. Volumen II. [Ed. y trad. de Valentín García Yebra]. Gredos.
- ARISTÓTELES (2017 [1974]). *Poética*. [Ed. y trad. de Valentín García Yebra]. Gredos.
- BARRENECHEA, A. M. (1972). Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, xxxviii (80), 391-403.
- BAUDELAIRE, Ch. (1857). *Les fleurs du mal*. Poulet-Malassis et de Broise.
- BAUDELAIRE, Ch. (1920). *Journaux intimes. Fusées, Mon cœur mis à nu*. Texte réimprimé sur les manuscrits originaux. Avec une préface par Ad. Van Bever. Portrait de l'auteur. Les Éditions G. Crès et C^{ie}.
- BÉCQUER, G. A. (1970). *Obras completas*. [Ed. de Ángeles Cardona de Gibert y Juan Alcina Franch]. Editorial Bruguera.
- BOUSOÑO, C. (1985). *Teoría de la expresión poética* (Tomo I). Gredos.
- CAILLOIS, R. (1975 [1967]). *Obliques. Précédé de Images, images...* Stock.
- CAMPRA, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento.
- CASAS, A. (2009). El cuento modernista español y lo fantástico. En Teresa López-Pellisa & Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Actas del I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* (pp. 358-378). Universidad Carlos III de Madrid.

- CASTEX, P. G. (1971 [1951]). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Corti.
- COMBE, D. (1999). La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. En Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.). *Teorías sobre la Lírica* (pp. 127-153). Arco/Libros.
- CONDE, A. C. (2006). Lo Siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de *Lo siniestro* de Freud. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (33). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/siniestr.html>
- CORIANO, P.-L. (2003). *Affektenlehre und Phänomenologie der Stimmungen*. Vittorio Klostermann.
- CULLER, J. (2017). Theory of the Lyric. *Nordisk Poesi: Tidsskrift for lyrikkforskning*, II (2), 119-133.
- EMA-LLORENTE, M. (2010). Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo. *Hipertexto*, (11), 3-24.
- FREUD, S. (1919). Das Unheimliche. *Imago*, (5/6), 297-324. <https://doi.org/10.11588/diglit.25679.17>
- GARCÍA, E. (2005). *Una poética del límite*. Pre-Textos.
- GONZÁLEZ GIL, I. (2020). Nuevos enfoques teóricos para el estudio de la poesía lírica. *Signa*, (29), 495-521.
- GREIMAS, A. J. (1966). *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Larousse.
- HAMANN, J. G. (1998). Aesthetica in Nuce. En Johann Georg Hamann. *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in Nuce* [Ed. de Sven-Aage Jørgensen] (pp. 77-147). Reclam.
- HEGEL, G. W. F. (1986). *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Werke 15. Suhrkamp.
- HEIDEGGER, M. (1981). *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976*. Band 4. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Vittorio Klostermann.
- JIMÉNEZ, J. R. (1967). *Ética y ética estética*. Aguilar.
- JIMÉNEZ, J. R. (1990). *Ideología (1897-1957). Metamorfosis, IV*. [Ed. de Antonio Sánchez Romeralo]. Anthropos.
- JIMÉNEZ, J. R. (2005). *Obra poética*. Volumen I. Verso. [Ed. de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba]. Espasa-Calpe.
- LACHMANN, R. (2002). *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Suhrkamp.

- LETRÁN, J. (2005). *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Renacimiento.
- LEWIS, C. T. & SHORT, C. (1879). *A Latin Dictionary*. Clarendon Press. <https://logeion.uchicago.edu/>
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford University Press. <https://logeion.uchicago.edu/>
- LOTMAN, I. M. (1992). El símbolo en el sistema de la cultura [Trad. de Rubén Darío Flórez Arcila]. *Forma y función*, (15), 89-101.
- LUZÁN, I. de (1977). *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. [Ed. de Russel P. Sebold]. Editorial Labor S. A.
- MARITAIN, J. & R. (1938). *Situation de la poésie*. Desclée de Brouwer.
- MUSSET, A. de (1984). *Poésies*. France Loisirs.
- PENZOLDT, P. (1952). *The Supernatural in Fiction*. Peter Nevill.
- PFEIFFER, J. (1947). *Zwischen Dichtung und Philosophie*. Johs. Storm Verlag.
- PFEIFFER, J. (1954). *Umgang mit Dichtung. Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen*. Verlag von Richard Meiner.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, D. (2015). Ecos góticos y fantásticos en la poesía hispanoamericana del modernismo. En Marco Kunz & José Miguel Sardiñas (eds.), *Paisajes góticos. De lo fantástico y sus alrededores (siglos XVIII-XXI)* (pp. 139-155). Orbis Tertius.
- PLATÓN (1903). *Ion*. [Trad. de M. Louis Mertz]. Hachette.
- PLATÓN (1985). *Diálogos. I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias menor, Hipias mayor, Laques, Protágoras*. [Trad. de Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó Íñigo y Carlos García Gual]. Gredos.
- PLATÓN (2006 [1949]). *La república*. Tomo II. [Ed. bilingüe, trad., notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano]. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- PLAZA, J. M. (2015). Cuentos fantásticos en verso. Óscar Hahn publica “Los espejos comunicantes”, último Premio Loewe de Poesía. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/04/551ee270e2704e8c308b457b.html>
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (1997). Lírica y ficción. En Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 241-268). Arco/Libros.
- REISZ, S. (2014). Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable. En Flavio García, Maria Cristina Batalha & Regina Michelli

(org.), *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados* (pp. 173-192). Dialogarts.

- RILKE, R. M. (1950). *Briefe 1. Briefe aus den Jahren 1897-1914*. Insel-Verlag.
- RIMBAUD, A. (1999). *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. [Ed. de Louis Forestier]. Gallimard.
- ROAS, D. (2000). *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral. UAB.
- ROAS, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- RODRIGUEZ, A. (2003). *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Mardaga.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO (1926). *Sancti Thomae Aquinatis Opera omnia*. Iussu edita L. XIII P. M. Tomus decimus quartus, *Summa contra gentiles*. Liber tertius. Cum commentaris F. de Sylvestris Ferrariensis. Cura et studio Fratrum Praedicatorum. Typis Riccardi Garroni.
- SCHULMAN, I. A. & GARFIELD PICON, E. (1986). *Poesía modernista hispanoamericana y española*. Taurus.
- SCOTT, W. (2018). Belief, Potentiality, and the Supernatural: Mapping the Fantastic. En Ina Batzke, Eric C. Erbacher, Linda M. Hess & Corinna Lenhardt (eds.), *Exploring the Fantastic. Genre, Ideology, and Popular Culture* (pp. 17-36). transcript Verlag.
- STAIGER, E. (1961). *Grundbegriffe der Poetik*. Atlantis Verlag.
- TODOROV, T. (2001 [1970]). *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions de Seuil.
- TORRES, C. A. (ed.) (s.f.). *Poemas fantásticos*. R. Roger et Chernoviz Éditeurs.
- UNAMUNO, M. de (1976). *Del sentimiento trágico de la vida*. Espasa-Calpe.
- VAX, L. (1960). *L'Art et la littérature fantastiques*. Presses Universitaires de France.
- VAX, L. (1965). *La séduction de l'étrange*. Presses Universitaires de France.
- VAX, L. (1979). *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*. Presses Universitaires de France.
- VIEGNES, M. (2006a). *Le fantastique*. Flammarion.
- VIEGNES, M. (2006b). *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*. Presses Universitaires de Grenoble.

- VIRCONDELET, A. (1973). *La poésie fantastique française*. Seghers.
- WEBER, M. (1919). *Wissenschaft als Beruf*. Duncker & Humblot.
- WELLEK, R. & WARREN, A. (1985). *Theory of Literature. A seminal study of the nature and function of literature in all its contexts*. Penguin Books.
- ZAMBRANO, M. (1939). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- ZIOLKOWSKI, T. (1977). *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. Princeton University Press.