

LA NARRATIVA FANTÁSTICA DE ROS DE OLANO. UN ANÁLISIS HERMENÉUTICO-LITERARIO

ROS DE OLANO'S FANTASTIC NARRATIVE. A LITERARY-HERMENEUTICAL ANALYSIS

Duglas Moreno

RESUMEN

Lo fantástico en la literatura es el foco de interés del presente estudio sobre los cuentos: *La noche de máscaras* y *El ánima de mi madre* de Antonio Ros de Olano [1808-1886]. A partir de una revisión de la hermenéutica general de Gadamer y Ricoeur, así como de la hermenéutica literaria de Jauss, se examina la significación del lenguaje para la creación textual y la constitución del ser hablante. Sobre estas bases, el análisis de estos cuentos permitió reafirmar la noción del relato fantástico como escenario donde se despliega el discurso ficcional. Asimismo, se identificó una serie de isotopías que estructuran la coherencia temática del discurso literario y facilitan su comprensión por parte del lector.

Palabras clave: Ros de Olano, Ficción, Relato Fantástico, Isotopía, Hermenéutica.

ABSTRACT

The fantastic in literature is the focal point of this study about the short stories: *The night of masks* and *The soul of my mother* written by Antonio Ros de Olano [1808-1886]. From a review of Gadamer's and Ricoeur's general Hermeneutics, as well as from an examination of Jauss' literary Hermeneutics, the significance of language for textual creation and the constitution of the speaker are studied. On this basis, the analysis of these short stories allow to reaffirm the notion of the fantastic narrative as a stage where the fictional discourse unfolds. Also, a series of semantic repetitions that structure the thematic coherence of literary discourse and make it easier to understand, were identified.

Keywords: Ros de Olano, Fiction, Fantastic Narration, Semantic Repetitions, Hermeneutics.

Duglas Moreno. Licenciado en Letras de la Universidad de los Andes y Magíster en Literatura Venezolana de la Universidad de Carabobo (Venezuela). Estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales, mención Estudios culturales de la UC. Profesor Asociado de la UNELLEZ – San Carlos. Ensayista y articulista. Editor de las revistas *Agrollanía* (de Ciencia y Tecnología) y *Memorialia* (de Humanidades y Educación). Autor del libro de cuentos inéditos titulado: *Escenas narratorias de Lagunitas. Ahora te llamarás septiembre*. Correo: duglasmoreno@gmail.com

Artículo recibido en abril de 2011 y aceptado en mayo de 2011.

Introducción

Este ensayo parte de la hermenéutica como expresión desde y hacia el hecho literario. La hermenéutica literaria tiene como tarea entender la relación de tensión entre el texto literario y la actualidad del hombre. Esa aprehensión del sentido pasa por la fase de la interpretación, objeto primordial de la hermenéutica, y persigue un encuentro permanente y real con el ser o, mejor dicho, con la necesidad de desvelar el sentido del ser encubierto en el relato de ficción. La hermenéutica literaria en la que profundizaremos se basa en Hans Robert Jauss (2002), para quien no existe una verdad única del texto literario sino la apertura a diversas interpretaciones. Diríamos que es una hermenéutica de la pluralidad, tanto del lector como del texto mismo. Lógicamente, no podemos llegar hasta Hans Robert Jauss sin antes revisar a Gadamer (1998, 2003) y Ricoeur (1999, 2006, 2008).

El estudio se hizo sobre los cuentos fantásticos *La noche de máscaras* y *El ánima de mi madre* de Antonio Ros de Olano [1808-1886]. Revisamos sus elementos fantásticos, sobre todo considerando lo que plantea Tzvetan Todorov (1981) en su texto *Introducción a la literatura fantástica*.

Hermenéutica

Históricamente, el origen de la hermenéutica, se ubica entre los siglos XVI y XVII. En 1654, J. Dannhauer publicó un libro llamado *Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum* (citado por Gadamer, 1998). Se debe recordar el aporte de Orígenes y de San Agustín a la hermenéutica teológica. También es digna de mención la obra de un autor del siglo XIX como Friedrich **Schleiermacher**, quien parte del trasfondo teológico de la hermenéutica y la hace ver o girar hacia la filosofía. Su idea de hermenéutica la situaba en el lenguaje, en el ser que habla. Iba más allá y apuntaba hacia el ser conversacional. Al respecto aducía que la interpretación debía hacerse en el campo lingüístico. Para este iniciador de los estudios hermenéuticos, lo fundamental para la hermenéutica, como teoría y doctrina, es comprender para reconstruir lo dado en la escritura discursiva. Hizo que el pensamiento dogmático (bíblico) perdiera su influencia y tomara fuerza una idea más científica.

Con **Schleiermacher** y después con Dilthey “el problema hermenéutico se convierte en un problema filosófico” (Ricoeur, 2008: 10). Esto refuerza la idea de que con estos críticos la noción de epistemología se

fue afianzando en el campo de la hermenéutica. No se apuesta tanto por infranqueables reglas exegéticas, pues su centro de acción es el texto, en éste se encuentra el sentido múltiple de la fijación escritural. La hermenéutica transitará, entonces, por los senderos alegóricos del lenguaje, ya que esta multiplicidad ha de entenderse como un enunciado que significa una cosa; pero al mismo tiempo significa *otra cosa*, sin dejar de significar la primera (ob. cit.). Aquí se establece como fundamento que el problema de la hermenéutica es el conocimiento (epistemología de la interpretación) y no una *ontología de la comprensión* del ser finito, a la manera de Heidegger (ob. cit.).

Hans Georg Gadamer (*Verdad y método II*, 1998) la considera un campo de la tradición científica de la época moderna. Gadamer desarrolla una "hermenéutica filosófica de las ciencias humanas" (Grondin, 2008: 26). La verdad como objeto final es el planteamiento hermenéutico gadameriano, discrepante de la visión metódica planteada por Dilthey. Destaca Grondin que en Gadamer el comprender plenamente sólo se alcanza cuando se es "capturado" por lo que se intenta comprender. De igual manera, enfatiza la necesaria "fusión de horizontes", es decir, un ambiente constituido por el "intérprete y su objeto, entre el presente y el pasado" (Grondin, 2008: 27), entre el lenguaje y el mundo. Busca Gadamer, específicamente en *Verdad y Método*, una pretendida universalidad del pensamiento o *giro ontológico* que se sustenta en la expresión: *el ser que puede ser comprendido es el lenguaje*, dejando a un lado el paradigma metodológico de la hermenéutica tradicional. Ese ser para la comprensión que es el lenguaje tiene en el discurso su más acabada muestra óptica. En este sentido, Stephen Clark asegura que "todo discurso es una suerte de ontología puesto que es la manifestación privilegiada del ser" (2000: 93) Esta universalidad gadameriana se entiende porque en ésta el lenguaje "puede acoger todo contenido de sentido" (Grondin, 2008: 48). No debe entenderse como la reducción de la realidad al orden lingüístico, sino como la palabra que trasciende el propio lenguaje.

Hermenéutica literaria

El texto literario no solo está para ser leído, sino para ser interpretado. La interpretación establece una relación mediadora entre lector, realidad y texto, surge de ese mundo constituido por el lenguaje. La interpretación "es lo que ofrece la mediación nunca perfecta entre hombre y mundo" (1998: 327). Viene a ser la estructura originaria del ser en el mundo (*ibíd.*).

La precisión epistémica de la interpretación genera en la lingüística la noción de texto. Para Gadamer, el texto hermenéutico se superpone a la perspectiva gramatical o lingüística, es un producto intermedio, “una fase en el proceso de comprensión que encierra sin duda como tal una cierta abstracción” (1998: 329). Cualquier escritura no es texto, el carácter legible está latente e igualmente ciertas condiciones comunicativas que rebasan el “contenido” de lo dicho.

Los textos literarios remiten a un grado especial, están ahí siempre para una nueva lectura. Viven en la memoria de la gente como si estuvieran “escritos en el alma, se orientan a la escritura y por eso no puede sorprender que en las culturas de la lectura” (*ibíd.*), por tal motivo a estos textos egregios se les llame *literatura*. El texto literario no solo fija un discurso sino que apunta, más que a un acto lingüístico originario, a una escritura auténtica signada por la artificialidad, o sea, una palabra desplegada en su máxima plurivocidad expresiva, en toda su magia especular. La referencia a la realidad (relaciones de sentido) en el texto literario queda suspendida, pues se impone la realidad de la ficción. Se establece un distanciamiento generado por la conciencia imaginativa. Esta última niega “el mundo fáctico” (Jauss, 2002) para poder crear por sí misma, mediante un signo estético, una nueva realidad liberadora configurada sobre la base de la palabra. Sólo Gadamer marca una clara diferencia entre lenguaje y escritura, para él la literatura, más que lenguaje, es hecho escritural en el que ambos se mantienen en una “referencia recíproca” (Gadamer, 1998: 343).

Paul Ricoeur (2006) asevera que el discurso narrativo tiene un “sentido oculto en el sentido aparente” (p.17). Es en esa *otredad*, que debe ser descifrada, donde opera la lógica de la hermenéutica. El pensamiento hermenéutico de Ricoeur, conformado por la tríada: comprender, explicar, aplicar, estudia lo aparente; pero su agudeza se dirige a lo otro; lo que debe ser develado. Esa búsqueda se hace por la dinámica de la pregunta-respuesta, proceso un tanto parecido a la mayéutica socrática, sólo que más que enseñar, la idea es la comprensión, pues el texto responde a una lógica iniciática originada por una pregunta y la tarea hermenéutica consiste en hallar esa pregunta en el hermético discurso y restituirle su alteridad.

Para Hans Robert Jauss (2002), la hermenéutica se da como experiencia estética en el lector-espectador. Se pasa de una estética representacional a una de la percepción. La cosa artística, el texto narrativo, debe liberarse

de su pura visibilidad y mostrarse como hecho desconceptualizado. Ya no hay que ver lo que deseamos ver, sino encontrar una mirada que sea creadora y ande libre en los inagotables aspectos de la significación. La hermenéutica literaria de Jauss se da en lo receptivo. El hombre, señala Jauss (2002), tiene en el arte la posibilidad de la experiencia estética. Ésta se presenta por intermedio de la *poiesis* (capacidad poiética), como experiencia que busca satisfacer su “necesidad universal de encontrarse en el mundo como en casa” (ob. cit.: 42). Igualmente, la *aisthesis* es la experiencia estética que tiene la pretensión de que una obra de arte puede “renovar” la percepción de las cosas. Por último, la *catarsis* es descrita como experiencia estética que garantiza la liberación del hombre de los intereses prácticos, de los temores de sus vivencias.

La hermenéutica literaria jaussiana interpreta la “relación de tensión existente entre texto y presente como un proceso en el que el diálogo entre autor, lector y nuevo autor apura la distancia temporal, mediante el movimiento de ida y vuelta de pregunta y respuesta” (citado en Galván Moreno, 2004: 90). La obra literaria es un espacio para la mirada estética constante. La atemporalización es lo que hace que la estética de la recepción sea una continuidad, es decir, que un horizonte de interpretación lleve a otro de carácter interpretante y se produzca una mirada de sentido cada vez que miremos, cada vez que se lea el mismo texto. La hermenéutica literaria de Jauss, en consecuencia, no va en pos de una “verdad” del texto sino que reconoce en éste su condición diversa. La hermenéutica jaussiana es pluralizante en su proceso de comprensión del sentido en la textualidad que se analiza.

Cerraremos este apartado confirmando que la disciplina que se ocupa de comprender textos no es otra que la hermenéutica. Ricoeur (1999) la entiende como arte de interpretar textos, de modo que la interpretación tiene un carácter de apropiación. En este sentido, la interpretación es tomar para sí la verdadera intención del texto. La interpretación es el acto del texto, antes que el del exégeta. Consiste en buscar la relación de las cosas con el lenguaje. Este último es el mecanismo para llevar a cabo la interpretación. Indudablemente que la interpretación implica que la significación de un contexto cultural debe ser traducida o comprendida por otros. La comprensión es un “acontecer” de sentidos, por medio de la cual se “reconstruye” el texto u obra originaria. Se comprende básicamente lo dado como arte o relato literario. En esa síntesis de lo heterogéneo que es el relato, es donde actúa la hermenéutica, no en

búsqueda de su recomposición sino con el propósito de construir un grado de homogeneidad comprensible. Más que establecer una “verdad”, la hermenéutica literaria pretende ver cómo el sujeto narrador y los narratarios se constituyen, se hacen otredad en ese médium simbólico que es el lenguaje en el texto literario.

Hermenéutica y lenguaje: la palabra poética

El lenguaje es espacio de creación constante donde el hombre se hace y se define ante la realidad, que si bien lo incluye, de alguna manera, lo hace ser otro dentro de lo diverso, en el marco de lo real. Para Heidegger, el “lenguaje es el que lleva primero al ente como ente a lo manifiesto” (1985: 112). El hombre, por el lenguaje, es expresión, discurso, ideas; es configuración de la palabra misma. La existencia del ente, comenta Heidegger, es dada por el habla; cuando lo nombra por primera vez, el ente pasa de ser nada a existir, pues el nombrar lo lleva a la palabra. El habla viene a ser una realidad dual. Ciertamente, el habla implica un nombramiento, una identificación, un decir; pero también es una amenaza para el ser que habla, pues lo puede hacer desandar, llevarlo por laberintos. La noción del habla como caída y extravío (ob. cit.: 131) es de un signo sombrío, del abismo, pues implica desolación, parajes insondables para el hombre. Aunque el habla, tal como lo hace el texto, según Paul Ricoeur (1999), fija algo, también produce ocultamientos.

El lenguaje en su uso literal siempre dice algo (umbral de idealidad o idealización inmanente) y en su condición de sistema referencial, ese decir es sobre algo. El objeto de la hermenéutica deviene en identificar y comprender ese querer decir, pues es allí donde está la realidad de lo dicho. El lenguaje no es más que una mediación que va de su estructura inmanente al plano referencial, donde sus “efectos de sentido se ofrecen a la mordedura de lo real” (Ricoeur, 2008: 80). Hablamos para superar los “límites del universo de los signos” (*ibíd.*), es como si la idea fuese hacer que el lenguaje no existiera, muriera como objeto, solo quedara la palabra en su levedad absoluta y el objeto referencial en su más pura expresión. Formaríamos, así, parte de un diálogo que ha de caracterizarse por el agotamiento de la verdad, la fuga de las convicciones, el solapamiento de lo real, la ineficacia de las sentencias, por la indetenible insignificancia de los sentidos. Serían voces (habla) transitorias, evanescentes, sin carga semántica contundente; pero, logrando comunicar su significancia irrefutable y fáctica. El habla es un acontecimiento del discurso, una expresión viva del lenguaje.

Sin embargo, el habla, no solo tiene ese carácter de perdición (Yurman [2005] atribuye una "fatalidad simbólica" al lenguaje), sino que permite la creación de mundos. La trascendencia del lenguaje se redimensiona cuando es "advenimiento" del ser de las cosas y de lo humano. Tal vez esta sentencia condensa la idea: nada ha de ser donde falte la palabra, la ausencia del lenguaje es presencia de la nada. El habla (Ricoeur, 1999: 60) es la "realización de la lengua en un acontecimiento discursivo". Este suceso ricoeuriano es la fijación de la escritura que da origen al texto y registra el habla. Lo fijado es el sentido, el discurso, el decir. Los acontecimientos son hechos ocultos que deben ser descubiertos. Se debe entender como un concepto límite, "como la idea de lo que ha sucedido realmente" (ob. cit.: 103). El acontecimiento ha de ser "algo más que un suceso singular" (ob. cit.: 192), apuntaría a la universalidad.

Expone Walter Navia Romero (2008) que "el ser de las cosas como siendo algo se da en el lenguaje" (p. 139); sin éste nada llega a ser. Sólo el lenguaje transforma al hombre en ser hablante, en ser dialogal. Ciertamente, el individuo se concreta en el habla, pero "ésta acontece primero en el diálogo. En la dialogicidad está nuestra existencia. (Heidegger, 1985). El diálogo es el hombre mismo y así nombra a los dioses, llega a "ser el mundo en la palabra" (ob. cit.: 136.). Pero es una palabra que viene de lo poético, de la voz del habla, del silencio del ser (Navia Romero, 2008).

Para Heidegger la poesía, y por extensión la literatura, instaura el ser con la palabra poética. Es a través de ésta que el hombre es y es plenamente en el mundo creado lingüísticamente. El habla poética no es un instrumento, sino un acontecimiento que hace que el ser sea. Heidegger toma la poesía de Hölderlin para refrendar esta idea. Aunque la poesía es, al parecer, inocencia, es la expresión del ser para la vida. La poesía viene del hombre por medio del lenguaje, el bien más peligroso que se le ha dado al hombre. Lo perdurable, lo que queda, es instaurado por la poética del hombre. Para poetizar nuestra estadía en la tierra recurrimos a la palabra. Somos diálogo, dirá Hölderlin, y nos podemos oír unos a otros. Así, el habla deviene en medio de encuentro del ser. Es en la poesía, como obra de arte humana, donde hay el acontecer de la verdad (Heidegger, 1985: 63), es la verdad del ente; éste está definitivamente en ser poético.

La hermenéutica y el texto como lugar de las aporías

Lo aporético está en el texto como un misterio que debe ser entendido y descifrado. Así concebimos la aporía textual, si bien es una complejidad

de la escritura es también una oportunidad para generar el pensamiento. Explicar-comprender viene a ser la gran aporía hermenéutica, y es en el texto donde está la explicación y la comprensión aporética generada por la vía de la hermenéutica. La textualización y la interpretación del pensamiento del hombre constituyen dos formas de un arte que, por antigua, no deja de tener hoy una vigencia fundamental. Nos referimos a la hermenéutica.

En la actualidad, la acción hermenéutica es una suerte de *koiné* (*episteme* de interés común) en la filosofía y las ciencias sociales de este momento. La hermenéutica está llamada a descifrar las grandes aporías textuales que necesitan ser explicadas y comprendidas por el hombre, ya sea en un relato histórico o de naturaleza ficcional. La ficción es propia de la narratividad y el relato histórico de la historicidad. La narratividad es una estructura básicamente lingüística, juego del lenguaje que apunta hacia la temporalidad del relato, mientras que lo fundamental para la historicidad (Ricoeur, 1999) es que somos seres históricos y en tal sentido hacemos “historia” y formamos parte de su realidad. La historia es lo que ha sucedido realmente y el relato que hacemos de ella. Ricoeur considera y entiende por historicidad tanto el contar una historia como escribirla. El primer fundamento de la hermenéutica de la historicidad es el tiempo. Esto supone que el (mi) “ámbito temporal” se acopla o se ajusta a diversos marcos espacio-temporales. La historicidad es llevada al lenguaje por la historia y la ficción.

Hermenéutica textual: relato histórico y relato de ficción

Relatar es una manera de hacer que la historia o la ficción sean contadas. El relato es la “dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida” (Ricoeur, 1999: 216). La historia y la ficción son relatos diferentes en el tratamiento de la “verdad”; pero ambos poseen “una estructura narrativa común, que nos permite considerar el ámbito de la narración como un modelo discursivo homogéneo” (ob. cit.: 83). La esencialidad del relato de ficción está en trabajar con la distinción entre el enunciado narrativo y la historia contada, pues el realce se encuentra en el lenguaje más que en la diégesis del relato. Lo mismo sucede entre el enunciado y su enunciación o narración. El relato histórico “consiste en una separación respecto a la lógica del mínimo relato” (ob. cit.: 178).

Vamos a entender una historia como “una serie de acciones y de experiencias llevadas a cabo por algunos personajes reales o imaginarios”

(ob. cit.: 92). La tesis sobre el papel del relato en la historia, confiesa Ricoeur, proviene del texto “La función de las leyes generales de la historia” de Carl Hempel (1942), por eso prefiere designarla como el “modelo hempeliano”. De allí que Ricoeur (1999: 85) señale que hay una relación directa entre la “singularidad del acontecimiento y la enunciación de una hipótesis universal”. En este sentido, se plantea que los acontecimientos se deducen de dos premisas. Siempre hay un acontecimiento precedente y, además, una regularidad en su aparición. Los acontecimientos vienen a ser fundamentales para hacer inteligible la historia que se cuenta. Como todo relato tiene una dimensión episódica (cronológica) y otra configurativa (atemporal), es en ese marco donde se encuentra su historicidad.

Hermenéutica, representación y alteridad: cuando lo ausente está presente

La idea de lo representacional es un proceso infinito. Aunque lo representado esté ausente, su imagen abstracta y física está siempre presente para generar representaciones. Diríamos que nada la extingue, ni la necesidad de representar, ni mucho menos lo representado. Ahora bien, las representaciones tratan de acercarse al origen representacional. Para Gadamer, la obra de arte misma está en la representación. La representación “permanece referida en un sentido esencial a la imagen originaria que se representa en ella” (2003: 189). La representación está signada por un rasgo profundo de onticidad. Lo representado ve fortalecido su “rango óntico” con el proceso representacional.

La representación viene a suponer un *incremento del ser*. En la representación, modo de ser de la obra de arte, está la presencia de lo representado, aún por encima de su ausencia. Esta paradoja, deviene, a nuestro parecer, en una aporía. La pregunta resalta: ¿cómo ha de estar presente aquello que no está? Dice Ricoeur: “Vivir a través de la representación consiste en proyectarse en una imagen falaz detrás de la que nos ocultamos” (1999: 228). Ciertamente, la representación oculta, dado que no es lo representado, pero también descubre, a través de lo representacional, caminos hacia lo posiblemente real de las cosas o del hombre.

Heidegger encontraba en la representación o reproducción la esencia de las cosas. Por ello se interroga (ob. cit.: 64) “¿Quién podría afirmar lo imposible, que en la obra arquitectónica se representa la idea del templo en general?” La respuesta es que sí. No hay imitación sino

representacionalidad. Argumenta que la escritura poética tiene la capacidad para mostrar la verdad de las cosas, tal como hace C. F. Meyer en su poema *La fuente romana*:

Asciende el chorro y al caer se derrama
llenando la redonda pila de mármol,
que rebozante se desborda
en el fondo de una segunda pila;
la segunda da, ya está harto rica,
su henchida onda a una tercera,
y cada una a la vez toma y da,
corre y descansa.

Heidegger razona: “Aquí ni está pintada poéticamente una fuente que en verdad existe, ni se reproduce la esencia general de una fuente romana. Pero la verdad está ahí puesta en operación. ¿Cuál verdad acontece en la obra? ¿Puede en general acontecer la verdad y ser, así histórica? La verdad, se dice, es algo intemporal y supratemporal” (1985: 65). Por la palabra vemos la fuente, es el lenguaje que muestra, es el discurso quien hace la representación, es el texto que como estructura aporética, deja ver el misterio y el encanto de lo representado. Es en la obra de arte, en un poema como el señalado, donde está la realidad. Se analizan o estudian “para encontrar ahí el arte verdadero” (*ibíd.*).

Según Gadamer (2003) el “verdadero ser no se puede separar de su representación” (p. 167), ya que es en ésta donde radica su unidad y mismidad. Esta imposibilidad de fragmentación del ser en la obra de arte es una muestra de que la representación se halla como un aparte de lo que representa.

Antonio Ros de Olano

Antonio Ros de Olano, nació en Caracas el 9 de noviembre de 1808 y muere en Madrid en 1886. Estuvo en Venezuela hasta 1815, cuando su padre Lorenzo Ros muere. Hacia 1816 se encuentra ya en tierras españolas. Su primera publicación la realiza en 1833, con apenas 25 años. Se trata del romance *Satisfacción de Tarfe y Abenamar* (Pont, 2009). Al año siguiente, escribe en el periódico español *El Siglo*, su primer cuento: *Cuadro árabe*. En 1840, aparece su cuento *La noche de máscaras*, en el periódico *El Correo Nacional*. La versión que analizamos en este ensayo es la de 1841, recogida por Carlos Sandoval en su libro: *Días de espantos*, publicado por

la Universidad Central de Venezuela en el año 2000. También de 1841 es el cuento *El ánima de mi madre*, el otro texto analizado. Dice Jaume Pont (2009: 7), uno de los estudiosos más serios de la obra de Ros de Olano, que éste era un escritor “solitario, heterodoxo y excéntrico”.

Era un hombre de andarse por los márgenes, tanto del mundo literario como del bullicio social. Fue poeta y narrador, no por oficio, sino por una desesperada e irresistible pasión por la escritura. En sus inicios como escritor, es considerado por Baquero Goyanes y Baquero Escudero (1992) como cultivador del cuento fantástico. En Ros de Olano lo fantástico se evidencia por lo grotesco y lo absurdo (Rodríguez Gutiérrez, 2009). No existen en su cuentística los famosos castillos germánicos, las noches llenas de misterio abismal; los personajes no se enfrentan a grandes peligros ni aventuras signadas por el horror, sino que lo fantasmal es la irrupción de lo cotidiano en la vida del hombre.

Antonio Ros de Olano generó polémicas por sus incursiones en la actividad militar. Participó en la Primera Guerra Carlista de 1840 y fue el gran triunfador en la Guerra de Marruecos en 1860. Llegó a ser General del imperio español y fue honrado con el título de Marqués de Guad-el-Jelú. En política ejerció como senador vitalicio desde 1877.

Su obra literaria resulta de difícil clasificación. Los estudios críticos lo ubican como un extraño. Algunos dudan de su capacidad creadora y de su rol de escritor. No obstante, su obra está ahí como un legado extraordinariamente raro, pero evidentemente admirable.

Escribió poesía. De hecho, Pedro de Alarcón presentó en 1886 la más importante antología poética de Ros de Olano. También incursionó en novela, crónica, teatro y sus cuentos que se asoman a la literatura fantasmal. La obra de Ros de Olano es de un hibridismo genérico y de una fantasmalidad desbordante, refrendada por las circunstancias de lo sobrenatural. En opinión de Roas Deus (2000: 467), la “narrativa de Ros de Olano ocupa un lugar aparte en la historia del género fantástico español. Con todo, aun reconociendo el aporte de Ros de Olano al género, sostiene que Ros de Olano “no es un autor de cuentos fantásticos” (*ibíd.*). Parece contradictorio lo afirmado por Roas Deus, pues en un pasaje posterior de su trabajo nos informa que Ros de Olano produjo “cinco relatos fantásticos”. Si la historia literaria española lo registra y si escribió cinco relatos fantásticos, en consecuencia nuestro autor tiene relación con la narrativa fantasmal.

Bajo el andamiaje de lo grotesco, yace la narrativa de lo fantástico en la cuentística de Ros de Olano. Los *topoi* (Pont, 2009) de sus relatos son propios del ambiente metafórico y simbólico fantasmal. Un ejemplo es el salón de baile de carnaval en *La noche de máscaras*. Algunos críticos como David Roas (en Pont, 2009) refieren que estos cuentos son pseudofantásticos. No obstante, de alguna manera siempre está presente el ambiente fantasmal. La categoría de lo grotesco es otra clave en la narrativa rosolaniana. La presencia de lo grotesco en los cuentos mencionados se matiza con lo inusual, lo raro, lo estrambótico, lo bizarro y sin orden (Pont, 2009).

En relación a la adhesión de Ros de Olano a alguna tendencia de la literatura de su tiempo, Bartolomé Martínez (2008) no duda en adscribirlo al “movimiento romántico”, dado que la “vacilación genérica y el hibridismo que impregna sus textos podrían ser considerados una característica romántica” (p. 333). Su producción escritural fue abundante. Mantuvo un estilo donde el cambio era lo permanente. Llegó a pensar en un libro “híbrido”, donde se mezclaran o se cruzaran los diversos géneros literarios. Propugnaba un texto donde las fronteras entre la realidad y la imaginación fueran imperceptibles. Lo cierto es que Ros de Olano ha mantenido una presencia ineludible en los más relevantes textos antológicos de la literatura española.

Lo fantástico en Ros de Olano

El primer crítico que utilizó el término «fantástico» en literatura fue Jean-Jacques Ampère, en un artículo publicado en *Le Globe* de París el 7 de febrero de 1828, en el que se refiere a los cuentos de E.T.A. Hoffmann [1776-1822] e insiste en el carácter innovador de la obra literaria de este creador alemán. Lo siniestro, lo fantástico y el misterio son signos de la cultura del hombre. Lo fantástico es una revelación inacabada, transgresión de lo real. Su condición espectral postula otra lógica, otra realidad. Lo fantasmal es un acontecimiento imposible de explicar con las leyes del mundo de la cotidianidad. Implica una relación entre lo que existe como realidad y la evenencialidad de lo imaginario. Lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre. Es un componente más de la “pluralidad de lo real” (Josef, 2007: 128).

Para Tzvetan Todorov (1981: 19) lo fantástico es “no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer”. Fernando Yurman (2005: 144)

sostiene que de lo fantástico emerge una realidad asimbólica, inasible. El texto o narración fantástica organiza su discursividad sobre la “oposición entre las creencias racionales y supersticiosas”. La espectralidad está en la sombra que viene del espanto o figura espectral, como corporeidad. El relato fantasmal, es importante esta idea, “no pertenece exactamente al género del terror, sino al de la aprensión” (Savater, 2006). Lo fantasmal no es más que esa imagen o “aparición inmaterial” que asoma espectralmente en el cuerpo narrativo (Franco, 2001: 11). Decía Julio Cortázar (1997, p. 45) que uno de los más ardientes deseos de un fantasma es “recobrar por lo menos un asomo de corporeidad”. Nuestro análisis se centrará en la representación espectral o figural que destaca en *La noche de máscaras* y *El ánima de mi madre*.

La temática de lo fantástico es uno de los componentes vitales de la literatura latinoamericana. Solo recordemos a escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y Juan Rulfo. En relación a este último autor, sostiene Román de la Campa que los “espectros” rulfianos son partícipes de la multitemporalidad cultural americana. Estos espectros más que andar por una localidad definida, desandan en el más nunca, en el “muy lejos” y en el “muy allá”, en esta triada espacial se muestra una “oralidad nomádica” (Campa, 1999).

En Venezuela, destaca el trabajo de Carlos Sandoval (2000): *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*, donde sostiene que lo fantástico en la narrativa del país data de 1841. Se refiere lógicamente al cuento objeto de nuestro estudio: *La noche de máscaras* de Antonio Ros de Olano. En ese importante texto, Sandoval publica una leyenda fantástica titulada: *La caverna del diablo*. La misma fue compilada por José Heriberto García de Quevedo (Coro, estado Falcón, 1816-París, 1871) y según este novelista y dramaturgo venezolano, la leyenda se remonta al siglo XVII. No obstante, David Coifman (2005) se atreve a sugerir que la fábula: *El morrocoy y las perezas*, del músico Juan Manuel Olivares, sea considerada el primer cuento fantástico de la literatura venezolana. Esta obra se halla escrita en versos octosílabos y endecasílabos. El investigador basó su propuesta en los siguientes versos:

En ese llano adentro
cien leguas más allá del Orinoco
tiene un valle en su centro
una ciudad que se conoce poco;

habitan las perezas solamente
que otro animal allí no se consiente...

Andrés Bello también publicó en 1842 un largo poema titulado *Los fantasmas* (Bello, 2010). Sin embargo, se deben precisar algunas cosas. Primero, en el género del cuento priva el discurso en prosa, no la versificación. Lógicamente, la hibridez narrativa no es una expresión desconocida, sino que la representatividad del cuento se encuentra en lo prosaico. El hecho de ser una fábula lleva implícito lo asombroso, animales hablando, por ejemplo. De ahí que se deba tener cuidado con estas apreciaciones. Aquí suscribimos las palabras de Carlos Sandoval (2000), para quien *La noche de máscaras* constituye, hasta el momento, el primer cuento de naturaleza fantasmal de la literatura venezolana.

La noche de máscaras y El ánima de mi madre

La noche de máscaras (1841) es una narración de trasfondo bestiarario, en la que destaca una mujer en transmutación constante: ángel y demonio a la vez, figura con aretes diabólicos que escupe sapos. Esta imagen tenebrosa le da un carácter fantástico al texto. La dualidad demonio/ángel convierte a esta dama, quizás, en la primera *femme fatale* de la literatura venezolana. María es el cielo divino pero también es lujuria, tiene los labios más dulces que la miel de hiblea. Aquí encontramos una intertextualidad de carácter bíblico, pues María ha de ser la Sulamita de *El Cantar de los Cantares*. En los ojos de María está su dualismo. Tiene un ojo melancólico, humilde y el otro vivaracho, insolente y provocador.

Ese dualismo (demonio/ángel) termina siendo unicidad misteriosa. Así encontramos que en el texto María usa aretes con la figura de Lucifer y la imagen de Dios representada por un ángel. En la oreja “el diablo atarazaba su parte con dientes y uñas, y el ángel se parecía mucho a María, tanto que eran lo mismo, tanto que eran uno mismo.” (Sandoval, 2002: 36). La dualidad en el relato romántico es uno de sus “imaginarios más característicos” (Bravo, 2003: 211). El doble está relacionado antropológicamente con la “sombra, con los sueños, los espectros, la imagen reflejada, los fantasmas...” (Franco, 2009: 31).

La noche de máscaras es definida por Pont como “disquisición carnavalesca sobre los estrechos límites que separan el sueño y la realidad” (1992: 1405). Aquí presenta lo fantástico como una suerte de ideal narrativo que se muestra en un *enunciado* que remarca la imperfección de lo romántico

frente a una “otredad soñada”. Igualmente, tenemos una *enunciación*, donde destaca un narrador “*deus ex machina*”, un narratorio apelativo y por último una *sintaxis* fragmentada por dos planos narratoriales confrontados: “lo natural visible y lo mental figurado” (ob.cit.: 1406). Termina diciendo esta autora que lo más apropiado es no considerar *La noche de máscaras* como “un cuento fantástico, como pretendía su propio autor, sino más bien un cuento con elementos fantásticos” (ob.cit.: 334). Es una narración homodiegética, donde Leoncio, el personaje principal, no solamente narra sino que actúa como un personaje más dentro del cuento. Además, en un recurso metadiscursivo, en el cuento se afirma que “Las máscaras encierran algo diabólico”, lo que es una manera de decirnos la naturaleza del texto que estamos leyendo. Baquero Goyanes y Baquero Escudero (1992) consideran *La noche de máscaras* (1841), un texto donde hay un componente de fantasmalidad, pues lo que allí se presenta “nada tiene de real, y sí mucho de visión onírica” (p. 44), de alucinación. Es un cuento lleno de confusiones, según los críticos, donde se destaca la narrativa olanoense, ya que coexisten la escritura aleatoria, la “carencia de argumento, digresiones, inesperados contrastes” (ob. cit.: 52) y la prosa estrambótica.

En el cuento *El ánima de mi madre* (1841), destacan también elementos del misterio: ánimas, gitanas prestidigitadoras, demonios, diablo hecho serpiente y “jorobadillo barbudo, chascando un látigo y echando fieros y blasfemias por la boca”. El hombre (Coronel Zuazo) se transfigura en Diablo: “*vestía bata de color de fuego sembrada acá y allá de diablos negros*” y luego en sigilosa serpiente. Lo bestiarario en el texto queda representado por la serpiente: *Yo soy parte hoy y mañana el todo del oro de la tierra. Ámame, ámame como te amo, adorada mía, que de placer, si me abrazaras, me derretiría en el canal que forman tus dos pechos*. Esa voz infernal es símbolo del mal.

Destaca en este cuento la presencia del narrador o narradores. Notamos una técnica transicional de narradores múltiples. Leoncio, narrador homodiegético, da paso a la voz de su madre, quien asume la narratividad bajo la autodiégesis del texto. Observemos en el texto lo que planteamos. Leoncio (homodiégesis) afirma: “*Mi madre me arrebató en sus brazos, me arrulló sobre sus muslos, con la mano izquierda sostenía mi cabeza y con la derecha muy delicadamente puso entre mis labios uno de sus pechos*.”. Luego aparece la voz de la madre de Leoncio, en un juego narrativo que hace que pasemos de una voz homodiegética (Leoncio) a una forma autodiegética (el ánima de la madre): “*-Leoncio, mío, enjuga tus ojos, levanta la cabeza y mírame para*

que mi memoria se retrate en el espejo de mi vida real. Voy a contártela tan sin rebozo y con una extensión tal, que sólo tú la sabrás en la tierra”.

Para el desarrollo del cuento, es fundamental la presencia de múltiples narradores, ya que la voz autodiegética introduce la noción de metaficcionalidad. El cuento principal se hace dentro del mismo texto. El verdadero texto literario es la vida de la madre de Leoncio. La metaficción (Carrera, 2000) es ficción dentro de la ficción o *mise en abyme*. Se asiste a un juego exegético, envuelto entre imágenes fantasmales, donde una narración trata de representar una realidad literaria apoyándose en otro texto ficcional; estamos en presencia de una doble ficción. El autor, por la vía de la narración autodiegética, termina con un mensaje para el personaje Leoncio, igualmente dirigido al lector: *Por ahí viene tu padre que se volvió loco hace veinte años. A ti te busca y yo le temo tanto que me voy. No le digas nunca que me has visto ni le cuentes nada de lo que de mí sabes porque no te creería*. Esa conminación a que guarde silencio ante el padre atormentado es un ludismo escritural, pues la supuesta falta de creencia o la duda ante lo narrado vale también para aquel que termina de leer el texto. El lector es invitado a participar en la construcción de la ficción.

En ambos cuentos, podemos señalar algunos rasgos lingüísticos que muestran una isotopía espectral. La isotopía, término acuñado en 1966 por Algirdas Julien Greimas en su libro *Semántica estructural*, debe entenderse como “un conjunto de categorías sémicas” (Viñas Piquer, 2008: 437) que permiten lograr una lectura coherente. En *La noche de máscaras* observamos un cuadro isotópico de la otredad. Las máscaras son símbolos del ocultamiento, del solapamiento de la identidad. Esta otredad se muestra en términos como: máscara, careta, carnaval, espejos, daguerrotipo, falsete, anfibología, reflejos. Lo infernal constituye otra isotopía, destacan palabras como: Diablo, Luzbel, Satanás, monstruo, satánico, ángel caído, difunto. En *El ánimo de mi madre* destacaremos una isotopía de lo bestiaro: serpiente, buitres, animal informe, chasquidos infernales, doseles, zarandilla.

A la luz de estas consideraciones, podemos concluir que la narrativa fantástica venezolana tiene en Antonio Ros de Olano un escritor que amerita estudios más profundos y sistemáticos para su conocimiento. Sus cuentos *La noche de máscaras* y *El ánimo de mi madre* muestran una serie de rasgos estilísticos que los identifican como narrativa fantástica. En ese sentido, la hermenéutica literaria es una novedosa herramienta para tratar de interpretar textos como éstos que deslindan una tendencia narrativa en el marco de la historicidad literaria.

REFERENCIAS

- Agís Villaverde, M. (2000). "El sentido del ser interpretado". En: Mario Valdés (Comp.), *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Baquero Goyanes, M. y Baquero Escudero, A. (1992). *El cuento español: del romanticismo al realismo*. Madrid: CSIC.
- Bartolomé Martínez, C. (2009). "La noche de máscaras, de Ros de Olano: cuando lo fantástico se viste de carnaval". En Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (Edits.), *Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (Vol.1, 2008), pp. 331-344, Universidad Carlos III de Madrid. Madrid: Asociación Cultural Xatafi.
- Bello, A. (2010). *Antología esencial* (Prólogo de José Ramos y notas de Pedro Grases). Caracas: El perro y la rana.
- Bravo, V. (2003). *El orden y la paradoja*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes / Ediciones del Vicerrectorado Académico.
- Campa, R. de la (1999). *América latina y sus comunidades discursivas*. Caracas: Fundación CELARG/Universidad Andina Simón Bolívar.
- Capdevila i Castells, P. (2005). *Experiencia estética y hermenéutica. Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss*. [Tesis Doctoral]. España: Universidad de Barcelona.
- Carrera, L. (2000). *La metaficción virtual. Hacia una estrategia posible en la narrativa finisecular Latinoamericana del siglo XX* [Tesis doctoral]. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello / Dirección General de Estudios de Postgrado.
- Coifman, D. (2005). "La fábula **El morrocoy y las perezas** del músico Juan Manuel Olivares (1760-97): primer cuento fantástico de Venezuela". *Investigaciones Literarias. Anuario IIL*, Vol. I-II, 2005, (13), 25-43.
- Dilthey, W. (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica. El surgimiento de la hermenéutica y los Esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Ágora de Ideas / Ediciones Istmo.
- Franco, M. (2005). *Diccionario de fantasmas, misterios y leyendas de Venezuela*. Caracas: Los libros de El Nacional.

- Franco, F. (2009). *Muertos, fantasmas y héroes. El culto a los muertos milagrosos de Venezuela*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes/ Consejo de Publicaciones.
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y método. Tomo II*. Salamanca, España: Sígueme.
- Gadamer, H. G. (2003). *Verdad y método. Tomo I*. Salamanca, España: Sígueme.
- Galván Moreno, L. (2004). "El Concepto de aplicación en la hermenéutica literaria". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, 67-102.
- Grondin, J. (2008). "De Gadamer a Ricoeur ¿Se puede hablar de una concepción común de la hermenéutica?" En Mauricio Navia y Agustín Rodríguez, *Hermenéutica: Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes/ Consejo de Publicaciones.
- Heidegger, M. (1985). *Arte y poesía* (S. Ramos Trad.) (4a. reimpresión). México: Fondo de Cultura Económica/Breviarios.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, España: Paidós.
- Josef, B. (2007). *Jorge Luis Borges*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Mariño Espuelas, A. (2008). "Entre lo posible y lo imposible: El relato fantástico". En: López Pellisa y Fernando Moreno, *1er Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción Universidad Carlos III de Madrid, 6 al 9 de mayo*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.
- Menéndez, R. (2007). Las relaciones entre la vida y ficción. *Revista Lindaraja*, 14, diciembre 2007 [Disponible: http://www.realidadyficcion.es/Revista_Lindaraja]
- Navia Romero, W. (2008). "Hombre, ser, lenguaje". En: Mauricio Navia y Agustín Rodríguez, *Hermenéutica. Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes/Consejo de Publicaciones.
- Paván Scipione, C. (2007). "Hermenéutica y fundamentación ontológica del diálogo en Gadamer". En: Adriana Bolívar y Frances Erlich (Edits.),

El análisis del diálogo. Reflexiones y estudios. Caracas: Universidad Central de Venezuela/Fondo Editorial de Humanidades.

Pont, J. (1992). "Mundo fantástico y visión alegórica en la narrativa de Antonio Ros de Olano". En: Antonio Vilanova (Edit.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Volumen II*. PPU, Barcelona, España, del 21 al 26 de agosto de 1989 [Disponible: <http://cvc.cervantes.es>]

Pont, J. (2009). *Antonio Ros de Olano. Relatos*. Madrid: Crítica.

Rank, O. (1976). *El doble*. Buenos Aires: Orión.

Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona, España: Paidós.

Ricoeur, P. (2006). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (2008). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica* [2a. reimpresión]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Roas Deus, D. (2000). *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX* [Tesis Doctoral]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Rodríguez Gutiérrez, B. (2008). *El cuento romántico en tres revistas de la década de 1840: El Laberinto (1843-1845), Revista Literaria del Español (1845-1846) y el Siglo Pintoresco (1845-1848)* [Documento en línea] [Disponible: <http://www.cervantesvirtual.com>]

Rodríguez Gutiérrez, B. (2009). *Trece cuentos del romanticismo español*. USA: Stockcero.

Sandoval, C. (2000). *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Savater, F. (2006). *Despierta y lee*. México: Alfaguara.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.

Viñas Piquer, D. (2008). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, España: Ariel.

Yurman, F. (2005). *Crónica del anhelo*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.



Isabel Falcón, "Niño warao de Nabasanuka" .. Edo. Delta Amacuro.