

FETASA: LA CESURA DE LO INSÓLITO COMO RAÍZ DE LA INCERTIDUMBRE

Daniel Bernal Suárez

Dentro o fuera del academicismo enfermizo, algún día tendrá que ser tomado en cuenta y causará cierto placer abrir una nueva página de este libro tan viejo ya
ROBERTO CABRERA¹

Refiere Octavio Paz en un ensayo sobre Jorge Luis Borges que acaso existan sólo dos temas en la literatura: “uno, el hombre con los hombres, sus semejantes y sus adversarios; otro, el hombre solo frente al universo y frente a sí mismo. El primer tema es el del poeta épico, el dramaturgo y el novelista; el segundo el del poeta lírico y metafísico”². Esta ligera y apresurada distinción le sirve al poeta mexicano para circunscribir a Borges en la segunda categoría enunciada. A despecho de eludir el maniqueísmo insoslayable de la aseveración paciana, podemos valernos de ella como una mera aproximación para recordar el estado de la literatura española hacia mediados de la pasada centuria. Arrancado de raíz el opimo sustrato que informa la evolución literaria del primer tercio del siglo XX en España por la guerra incivil, la novelística se halló en una situación titubeante que pronto arraigará en las diversas tendencias de lo que entonces se denominó, como etiqueta aglutinante, *realismo*. Hacia la década de los 50’ el discurso literario dominante en la novela española obedecía al paradigma estético de un realismo que orbitaba en torno a las nociones de crítica y compromiso social. En efecto, el camino más transitado y que se instala con mayor ímpetu en la novelística de los cincuenta es el del *realismo social*, que propugnaba una escritura que reflejara la esencial vaciedad de la sociedad contemporánea, la ignominia que pervivía tras la guerra incivil y que, en última instancia, alentara una reformulación crítica de la conciencia de los lectores frente a la realidad. Escritura, pues, programática, que, en muchos casos, subsumía todo aliento creativo con miras exclusivamente políticas, desechando cualquier procedimiento de indagación lingüística. Partiendo de postulados estéticos afines al marxismo, se entendía que la literatura fuese una fuerza social más y que debía ser usada como mecanismo o instrumento de la revolución moral y/o política; la responsabilidad social del autor, así entendida, derivó en una estética que primaba el enfoque meramente comunicativo del mensaje; era de prever que de tales premisas se arribase a un adelgazamiento de los logros estéticos prebélicos³, como consecuencia de la hegemonía manifiesta de un discurso simple y directo –buscando lo universalmente inteligible– que, aunque se basara en presupuestos ideológicos disímiles, venía

¹ CABRERA, ROBERTO: *Fetasa: motor rotativo* en *Fetasianos*, pág. 183, Colección LC/Materiales de Cultura Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

² PAZ, OCTAVIO: *El arquero, la flecha y el blanco: Jorge Luis Borges* en *Obras completas*, 2º volumen pág. 949, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000.

³ Véase como se pronunciaba al respecto Pere Gimferrer: “El único pecado que no puede cometer impunemente un escritor contemporáneo –la fe ciega en la propia escritura, la ausencia de un planteamiento autocrítico de la obra artística como tal– se erigió, precisamente, en norma estética”. Cf. GIMFERRER, PERE: *Riesgo y ventura de Juan Goytisolo* en *Radicalidades*, pág. 24, Península, Barcelona, 2000.

a coincidir con las ideas expresadas por Lev Tolstoi⁴. Es en este contexto literario donde aparece la primera novela de Isaac de Vega: *Fetasa*.⁵

Principiábamos este texto citando unas palabras de Octavio Paz. Pues bien, podría entreeverse que el discurso novelístico predominante en España a mediados del siglo pasado se encontraba dirigido hacia la perspectiva temática de lo social: las relaciones entre los hombres y la configuración problemática del espacio de común existencia (el primer tema de la literatura según las palabras de Octavio Paz). *Fetasa*, en cambio, se ubicaría en las coordenadas opuestas: el hombre, no ya entre otros hombres, sino solo frente al enigma del universo, vacilante y sin asideros, asediado por la incertidumbre. Si bien la crítica unánimemente ha rastreado el viraje de la situación anteriormente descrita para la novelística española en la década siguiente, lo cierto es que *Fetasa* no comparte con la narrativa de los sesenta la preocupación formal por la disposición estructural, ni las técnicas narrativas empleadas, sino que su peculiaridad radica en una cuestión de sentido: su discurso despliega una crítica estética que enlaza con la crisis de paradigmas epistemológicos del siglo XX, por un lado, y por otro, con el colapso del sistema de valores y las estructuras y procesos sociales que ocurren de manera concomitante durante la centuria, dando forma a la angustia existencial y gnoseológica post-holocausto. Esta crítica, operando desde una vertiente intrínsecamente estética, rescata y entronca con la vindicación de la fantasía obrada por los surrealistas y con cierto hallazgos kafkianos reveladores del absurdo. De la convergencia de esos elementos con varias singularidades narrativas que intentaremos describir emergerá *Fetasa* como abolición del sentido común.

Mucho se ha debatido sobre las posibles influencias rastreables en la novela. Julio Peñate ya advertía⁶ de algunos peligros que rodearon dicha tarea de zahoríes: el ahogamiento del texto bajo las supuestas influencias, la migración interpretativa del texto descontextualizándolo de sus referencias espacio-temporales, la utilización de los antecedentes como manera de escamotear la profundización en la obra y la posible infravaloración implícita en preterir las singularidades de *Fetasa*. Otro gravamen analítico radicó en quienes parecieron o quisieron ver en *Fetasa* la ingravidez teórica de un proemio a-histórico: ningún padre, ningún antecedente, ninguna similitud. Semejante actividad de haraganería intelectual cumplía su cima en un artículo, por no decir despropósito, firmado por Pablo Quintana. Quisiera aclarar este particular declarando que el error, más allá de si existen influencias o antecedentes *per se*, radica en establecer, como única aproximación teórica válida, un eje causal de influencias siguiendo una pauta estrictamente diacrónica que podría sintetizarse del siguiente modo:

Obra A en un tiempo $t_1 \rightarrow$ influye sobre \rightarrow Obra B en un tiempo t_2 , donde t_1 es siempre anterior a t_2

⁴ Entiéndase que nos referimos no a sus presupuestos iniciales o premisas, donde podrían rastrearse algunas analogías, sino en cuanto a sus conclusiones sobre lo que el arte debía ser –el arte auténtico, según el autor ruso-, específicamente la literatura. Cf. TOLSTOI, LEV: *¿Qué es el arte?*, Península, Barcelona, 1992.

⁵ Ha existido una ligera confusión sobre cuál era la primera novela de Isaac de Vega, que se ha trasladado a algunos artículos y ensayos sobre su narrativa. Sin embargo, por declaraciones del propio autor así como por la recepción última de la obra, parece claro que *Fetasa* fue su primera novela y que *Antes de amanecer* fue, en gran medida, una reacción frente a ella.

⁶ Cf. PEÑATE, JULIO: *Isaac de Vega, novelista en Canarias en Fetasianos*, Colección LC/Materiales de Cultura Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

Me amparo, para criticar este modelo, en el juicio recogido por Borges en su ensayo *Kafka y sus precursores*⁷. Dice así el texto: “En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”.

Fetasa, como decimos, es la primera novela de Isaac de Vega (nacido en 1920 en Granadilla de Abona, Tenerife). Presentada al premio de novela Viera y Clavijo en 1955, resultó elegida finalista junto con otras dos obras: *El afán de vivir*, de Antonio Fortes Monclús y *Nos bastaría el amor* de Ricardo Orozco. Las tres obras serían publicadas en 1957 conjuntamente. Además de esa edición, la novela de Isaac de Vega ha conocido reediciones en 1973 (en la editorial Inventarios Provisionales), en 1984 (Interinsular canaria), en 2006 (Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias) y en 2008 (Ediciones Idea). Asimismo, ha sido recogida en el primer volumen de sus obras completas editadas en 2005 por Ediciones Idea.

Por razones de espacio eludiremos un análisis comparado de toda la obra de Isaac de Vega y nos centraremos, en el presente trabajo, en una acercamiento exegético a *Fetasa*⁸. De modo que nuestra lectura de *Fetasa* se sabe parcial y se pretende mera aproximación. Dejamos para otra ocasión y otro lugar la exploración de las constantes y la evolución general de la narrativa de Isaac de Vega, autor de numerosos relatos, recogidos en volúmenes como *Cuatro relatos* (1968), *Conjuro en Ijuana* (1981), *Siempre vivas* (1983), *Viento* (1991), *Gehena* (1992) y *Cuando tenemos que huir y otras historias* (1997), y de seis novelas aparte de *Fetasa*: *Antes de amanecer* (1965), *Parhelios* (1977), *Pulsatila* (1988), *Tassili* (1992), *Carpanel* (1996) y *El cafetín* (2002).

FETASA O EL ESPACIO DE LA SUPERVIVENCIA (PARADÓJICA)

El principio de muerte, destruyendo cuanto existe, y el principio de la vida, con conatos de eternidad, reconstruyéndole con sus mismos despojos: un mundo disparatado, absurdo, inconcebible: nuestro mundo en fin.
BÉCQUER⁹

Fetasa comienza mostrándonos a un personaje solitario sentado frente a la inmensidad del mar. Turbado, no recuerda sus últimas horas y se siente extenuado. Sólo se nos indica una obligación que ha de cumplir: debe ir hacia un vértice de la costa.

El primer capítulo de la novela despliega ante el lector ya algunos recursos narrativos que configuran el orbe entero de *Fetasa*. El paisaje árido y desolado (también existirán sus contrapartidas en el paisaje urbano de la imaginaria ciudad Miranda y en la pradera del capítulo VI o en el bosque presente en el final de la obra), las descripciones amalgamando el estado del entorno y las oscilaciones psíquicas y anímicas del personaje se repetirán en el transcurso de la novela. Gracias a una analepsis nos enteramos de la suerte de Ramón, personaje principal. Horas antes se ha encontrado, mientras caminaba, con un anciano que habita una gran construcción abarrotada de libros. Doble simbología: la ancianidad y la

⁷ BORGES, JORGE LUIS: *Otras inquisiciones* en *Obras completas*, volumen 2º, pág. 304, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.

⁸ Tampoco habremos de ocuparnos aquí de la problemática configuración de lo que se ha dado en llamar “Grupo Fetasiano”. Problema este que merecería una elucidación crítica carente de mixtificaciones.

⁹ BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO: *La Creación* en *Leyendas*, pág. 185, Cátedra, Madrid, 1993.

cultura estampada en los libros como emblemas del conocimiento. Este anciano le ha revelado su estado actual: Ramón se encuentra muerto. Desde aquí comprobamos cómo se opera el desgarramiento inicial de un discurso verosímil en términos de la experiencia cotidiana: Ramón ha traspasado el límite de la muerte y se halla en un espacio y en un tiempo indeterminados. A partir de ahora asistirá a un continuo de sucesos sorprendentes.

Si bien en un principio Ramón apenas recuerda nada, al hablar con el anciano desconocido rememora su convalecencia en el lecho, su lento agonizar y la aparición posterior de las Parcas, a quienes no logra reconocer. La dialéctica del olvido y la memoria acompañará el viaje entero que supone *Fetasa*: viaje de búsqueda, la acción narrativa se concentrará a través de múltiples transformaciones, involuntarias para Ramón, y su ansia de encontrar sentido a sus insólitas vivencias.

El extraño fenómeno de haber muerto y, sin embargo, persistir como individuo signa, como decíamos arriba, la primera ruptura del cerco de la realidad cotidiana. Ramón, a pesar de esta circunstancia, padecerá sufrimientos y algunas gratificaciones, las emociones profundas anidarán en su mente y las reflexiones intermitentes no cobrarán menor vigencia que si continuase viviendo. Tenemos aquí una imagen, una experiencia fenoménica concreta de la muerte como suplantación de la vida, sólo que caracterizada por el desarrollo de las más fantásticas transfiguraciones. Recordemos que, para algunas mitologías y religiones, la muerte supone únicamente el trance a una experiencia ulterior a la vida, con la que comparte algunas similitudes, pero también cifra algunas divergencias.

La paradoja señalizada en el padecimiento de dolor del muerto, como la asfixia presentida en el navío, halla su más cabal contradicción cuando Ramón, siendo esclavizado por ese personaje demoníaco, Juan, dueño de la isla de Intán –espacio en el que se desenvuelve la acción de los capítulos segundo y cuarto-, y que representará la sombra amenazante que perseguirá a Ramón periódicamente, *desea morir*:

“Por entre todos los fantasmas, por entre todo lo irremediable, tenía que colocar su presente. Prefería la muerte en el mar. Pero ¿la muerte?”¹⁰

La muerte es el horizonte de finitud del hombre: su advenimiento implica, simultáneamente, la tragedia del término de la existencia y el límite que la mente requiere como frontera de realización. Nuestra identidad y todo el sistema de expectativas que incorpora el conocimiento del mundo se sustentan, en gran medida, en la capacidad de predecir. Son, por tanto, funciones ligadas a la iteración de fenómenos. Sólo somos capaces de prefigurar el comportamiento de otros o de los varios fenómenos del universo cuando hemos observado una cierta constancia en los mismos, esto es, cuando hemos identificado sensorialmente una regularidad en los procesos. La primera certeza humana, no por cronología sino por relevancia, es la muerte como *cesación de la experiencia vital*. Ciertamente: innumerables cosmovisiones humanas han expresado e imaginado la muerte como revestimiento de una posibilidad de otra realización o, al menos, de un renacimiento espiritual, que no material. Pero estas creencias conllevan un conjunto de rituales: a pesar del trauma de la experiencia del término, las nuevas contingencias que rodearían a la existencia tras la muerte aparecen, en las cosmogonías y mitologías respectivas, altamente codificadas. Así, el sujeto perteneciente a esas sociedades, a las sociedades que profesasen esas creencias, poseía un resquicio de impavidez frente a la muerte: sus códigos culturales posibilitaban vaticinar su andadura más allá de la misma.

¹⁰ Tanto esta, como las sucesivas citas de *Fetasa*, están extraídas de la edición de Editorial Interinsular Canaria de 1984.

Sin embargo, a este personaje novelesco, Ramón, contemporáneo, se le presenta la muerte no como cesación sino como prolongación. En nada parecerían diferir los estados de vida y muerte, salvando los sucesos extraordinarios (hacia el final de la novela – y de este trabajo- veremos que no sólo se diferencian en esta circunstancia sino en una cuestión capital: la conformación de una *Weltanschauung* asaz divergente entre ambos estados). Si la muerte es cese de la vida, lo es como conclusión intelectual y emocional. Por esto, a Giuseppe Ungaretti le es dado escribir, en *Sentimiento del tiempo*:

“Muerte, árido río...// Desmemoriada hermana, muerte, / semejante me harás al sueño / besándome. // Tendré tu paso, / caminaré sin dejar huella. // Mi corazón será inmóvil / como el de un dios, seré inocente, / no tendré pensamientos ni bondad. // Con la mente tapiada, / con los ojos caídos en olvido, / seré el guía de la felicidad.”¹¹

Desmemoriada hermana, la muerte, del sueño y del yo poético –por afinidad deseante- que, en este poema, anhela precisamente la cesación: no tener pensamientos ni bondad, esto es, la insensibilidad absoluta (que en castellano expresara exquisitamente Rubén Darío en su célebre poema *Lo fatal*: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque esa ya no siente”). Pero el sujeto anhela ese aspecto de la muerte por deseo de acabamiento. No otra es la pretensión, verbigracia, del moralista cirenaico Hegesias, quien aconsejaba la muerte como salida frente a la imposibilidad de alcanzar el placer. Curioso afán que no hace sino reforzar la imagen de la muerte como opuesto estricto de la experiencia vital¹². En *Fetasa* asistimos a una cadena de paradojas, siendo esta la primera: Ramón, ya fallecido, teme la muerte y percibe el dolor. Esta peculiar antinomia no se resolverá, habida cuenta que *Fetasa* constituye un espacio narrativo donde las paradojas que vertebran el discurso serán la matriz germinativa de la inestabilidad y lo imprevisible del universo *fetasiano*. Universo opaco y transparente a un tiempo: transparente por la inmediatez con que se presenta a Ramón la progresión de lo insólito; transparencia de lo innegable, pues; y opaco por cuanto la conciencia del protagonista ha de habérselas con la ineluctable perención de toda capacidad de predicción lógica, erigiendo una visión del mundo donde lo inimaginable acecha de continuo y cualquier evento presumiblemente conocido puede permutar en su contrario o en una ringlera de onerosas mutaciones.

Ramón asistirá al asesinato del anciano que le rogara buscar una plancha de oro en un barco hundido; este acto, que se revelaría como una trampa del anciano para mantenerlo prisionero en la cámara del navío, llevará la libertad a un personaje que permanecía atrapado en el barco gracias a una argucia análoga utilizada por el viejo. La liberación se producirá debido a los intentos de Ramón por escapar. Este antiguo prisionero será quien dé muerte al anciano. Luego de esto, Ramón despertará en la misteriosa isla de Intán y será sometido a duros trabajos por un perverso personaje, Juan. Intentará huir construyendo una pequeña barca, pero será finalmente descubierto. Ramón se adentrará en un túnel que le llevará a una ciudad, Miranda, donde pasará algunas horas solaces. No obstante, retornará a la isla impulsado por la llamada de Juan. Experimentará nuevas situaciones insólitas hasta llegar a

¹¹ UNGARETTI, GIUSEPPE: *Sentimiento del tiempo/La tierra prometida*, págs. 63-65, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.

¹² Una manifestación harto diáfana de esta tesis queda recogida en la ínclita *Carta a Meneceo* de Epicuro: “Así, pues, el más terrible de los males, la muerte, nada es para nosotros, porque cuando nosotros somos, la muerte no está presente y, cuando la muerte está presente, entonces ya no somos nosotros. En nada afecta, pues, ni a los vivos ni a los muertos, porque para aquellos no está y éstos ya no son”. Cf. EPICURO: *Sobre el placer y la felicidad*, pág. 83, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001. Idea que repetirá sin apenas modificaciones el estoicismo; *vide* máxima nº 28 del libro sexto de las *Meditaciones* de Marco Aurelio.

una pradera donde todo se le presentará bañado de luz y armonía; incluso su físico rejuvenece y se topa con sátiros y ninfas. Se duerme en la pradera y, sin saber cómo, en el siguiente capítulo (VII) lo hallamos en su ciudad, entre los vivos.

En su nueva situación, Ramón siente miedo de que lo reconozcan como a un muerto. Confiesa sus recelos a un antiguo compañero, a un médico y a un filósofo. Y he aquí que se produce una *inversión perceptiva de la normalidad*: los vivos observan como un hecho natural la noticia imposible. Así, su compañero González le asegurará: “Mi querido señor –le dijo conciliador-, le digo que no tiene por qué alarmarse. ¿Acaso no conoce usted muchos muertos que hacen vida normal, que atienden a sus negocios puntualmente? Yo mismo, en una calle próxima, tengo un cliente que hace diez años que está muerto” (pág.133). O el médico al que visita para consultarle sus dudas: “Yo en casa tengo un muerto. Es mi esposa, muerta dos meses después de nuestro matrimonio. No obstante hace diez años que vive conmigo, y hasta hemos tenido hijos. Todo eso es normal, querido amigo” (pág.139). Los fragmentos anteriores inciden en la fractura de lo plausible en el universo de expectativas normales, e instauran un universo regido por leyes ignotas, donde la misma perplejidad del fallecido al comprobar cómo los vivos aceptan semejante quebrantamiento de lo lógico, es compartida por el lector: la introducción del elemento fantástico actúa aquí abriendo una serie de posibilidades narrativas que, mediante el concurso de lo absurdo y lo imprevisible, abocan al sujeto a un replanteamiento de los moldes asumidos de la normalidad, y a percibir la angustia implícita en el subsuelo de la incertidumbre. Asimismo, el choque dialéctico entre Ramón y estos otros personajes se da en un contexto de elevación de lo absurdo hasta niveles donde lo risible coadyuva en el reforzamiento de lo absurdo mismo y, también, a una intensificación de lo trágico, tal como sostenía Ionesco. Nótese que Ramón apenas se inquiera sobre los sucesos fantásticos iniciales –lo insólito es, pues, más o menos aceptado por el personaje-, pero sí le asalta el asombro a partir de su reingreso entre los vivos. Podría explorarse una intensificación gradual de la *extrañeza* a medida que lo insólito puro de la primera parte de la novela –lo insólito visual, relacionado, por tanto, con la aparición primaria de lo fantástico- se transfigura en lo siniestro absurdo – y, por ende, mental-. Esta intensificación se explicaría como consecuencia del paso de lo terrible y vitando por sí mismo, al de lo familiar que se torna incomprensible y hostil. Véase, en este sentido, el ensayo de Freud sobre *Lo ominoso*.

En el último capítulo de la novela (XII), Ramón penetra en una casa donde residen las Parcas, quienes le desvelan el sentido de su singladura. Una de ellas afirma que se equivocó y empleó un hilo doble, de manera que “a cada vuelta que se deshacía, otra nueva se formaba”. Ha de reintegrarse, por tanto, al mundo de los vivos, como un vivo más. Ramón se rebela: todo su maravilloso viaje ha sido extraordinario y no quiere volver a ser un hombre más entre los hombres, un ente melancólico y alienado. Ha sido un *superviviente* –muy peculiar-, y sabemos que “el superviviente se yergue como un hombre privilegiado. Que siga con vida mientras otros que muy poco antes estaban con él la han perdido es algo portentoso”¹³, pues, a pesar de todo, el “momento de sobrevivir es el momento del poder”¹⁴. Más allá de la incomprensión de sus pasos, su viaje le ha deparado un sentido, quizás frágil y aun deleznable, pero siempre excepcional. Su oposición sirve de poco: sometido a la aberración de un destino errático, el último reducto de seguridad que anidaba en él, esto es, ser un *fetasiano*, se agrieta y se muestra el esencial absurdo de la existencia: su vida y su muerte como completo error, representación cabal de un delirio.

¹³ Cf. CANETTI, ELÍAS: *Masa y poder*, pág. 288, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 287.

FETASA: LA TRANSGRESIÓN DE LOS LÍMITES Y LA METAMORFOSIS PERPETUA

*Ha pasado mucho tiempo: acontecimientos memorables, imprevistas mutaciones y
experiencias horribles.*

FRANCISCO AYALA¹⁵

En la introducción a su compilación de relatos fantásticos del siglo XIX, Italo Calvino advertía: “El cuento fantástico es uno de los productos (...) más significativos, pues es el que más nos dice sobre la interioridad del individuo y de la simbología colectiva. Para nuestra sensibilidad de hoy, el elemento sobrenatural en el centro de estas historias aparece siempre cargado de sentido, como la rebelión de lo inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado, de lo alejado de nuestra atención racional”¹⁶. Lo fantástico, pues, como correlato simbólico de aquello que perturba al individuo y a la colectividad. Ficciones que no se demoran en la prolija explicación, sino que, dirigidas al trasfondo mítico-simbólico de nuestra psique, nos muestran formas posibles de la encarnación de nuestros conflictos. No otra es la religación que estableciera el psicoanálisis entre los mitos, la poesía y los sueños: formas complejas de elaboración de lo que palpita en el inconsciente. Otto Rank, estudiando las conexiones entre mitos y sueños, estableció que “el símbolo se reveló con frecuencia como residuo de una identidad primitivamente real”¹⁷. Recordemos el dictamen de los teóricos René Wellek y Austin Warren¹⁸: “Nuestra concepción, en cambio, ve medularmente presentes en la metáfora y en el mito el sentido y función de la literatura. Existen actividades como el pensar metafórico y mítico, el pensar mediante metáforas, el pensar en narración o visión poética. Todos estos términos llaman nuestra atención a los aspectos de una obra literaria que unen y vinculan exactamente los antiguos componentes de «forma» y «materia». Estos términos miran en ambas direcciones, es decir, señalan la tensión de la poesía¹⁹ hacia la «imagen» y el mundo, por una parte, y hacia la religión o la *Weltanschauung*, por otra”. Asimismo, Agustín Espinosa declara en *Lancelot 38º-7º* la ineficacia de una obra *anecdótica e inafectiva*, y la hipotética superioridad de la música integral que comporta una *mitología*²⁰. Y el mismo Isaac de Vega, pronunciándose sobre la obra de Franz Kafka, escribe: “lo simbólico es necesario como síntesis de las grandes aspiraciones, o fracasos, sublimidad y unidad de todos aquellos factores que forman la muy compleja vida”²¹.

Quien esto escribe descrea del alcance último del psicoanálisis en general y particularmente en cuanto a su aplicación sistemática en lo literario como abreviación ingenuamente *psicologista*, cuya única motivación fuese explorar los traumas y complejos del autor tal como realizó el freudismo; a pesar de ello, entiendo que la interpretación de una obra

¹⁵ AYALA, FRANCISCO: *Los usurpadores*, pág. 107, Cátedra, Madrid, 2001.

¹⁶ CALVINO, ITALO: *Cuentos fantásticos del XIX*, pág. 9, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.

¹⁷ RANK, OTTO: *El sueño y el mito en FREUD, SIGMUND*, *La interpretación de los sueños*, pág. 124, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

¹⁸ WELLEK, RENÉ y WALLEK, AUSTIN: *Teoría literaria*, pág. 225, Editorial Gredos, Madrid, 2009.

¹⁹ Entiéndase que aplico la idea a lo simbólico narrativo y no sólo a los símbolos de raíz poética.

²⁰ ESPINOSA, AGUSTÍN: *Lancelot 28º-7º*, pág. 9, Editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

²¹ De VEGA, ISAAC: *Ensayos y artículos*, volumen quinto de sus *Obras completas*, pág. 14, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife/Las Palmas de Gran Canaria, 2005. Interesante artículo –por las posibles resonancias clarificadoras sobre la propia obra de Isaac de Vega –en el que, amén de sostener que “Es evidente el claro simbolismo común de muchas narraciones kafkianas”, también asevera el autor: “No existe en Kafka una intención preconcebida de simbolizar un determinado estado de ideas históricas o sociales, ni tampoco la concreción de sus vivencias. Ello aparece accidentalmente, pero no esencialmente”.

donde el carácter mítico-simbólico es hartamente palpable, requiere de una teoría de lo simbólico en tanto que elaboración y exploración artísticas. Y, en este sentido, algunas aproximaciones psicoanalíticas pueden ser convenientes.

En *Fetasa*, diversos elementos actúan como expresiones de un intenso carácter mítico-simbólico: la isla como cerco a la conciencia, la aridez y desolación de ciertos entornos, las transformaciones del universo narrativo y las permutaciones de la conciencia del protagonista, las fuerzas incognoscibles que gobiernan el destino de los personajes y los acontecimientos, y el periplo entero de Ramón, concebido como traslación permanente en la búsqueda del *sentido*. No obstante, no hemos de perder de vista que la ambigüedad y la plurisignificación del carácter simbólico de la obra permite una apertura interpretativa directamente proporcional a la resistencia a la univocidad exegética presente en el símbolo. Esto sugiere que lo simbólico sólo puede ser estéticamente eficaz si es percibido como un complejo sistema no reductor: los símbolos deberían actuar como un conjunto coherente por sí mismo que, independientemente de a qué elementos extratextuales puedan remitir –y aquí la ambigüedad juega un papel relevante en cuanto multiplicador de sentidos, como decimos–, atraigan la atención sobre ellos mismos. O, como sostienen Warren y Wellek, que aparezcan como “presentación a la vez que como representación”²².

La ficción fantástica se plantea idénticos conflictos que la narrativa pretendidamente realista (el concepto de *realismo* es válido aquí como enunciación de una corriente y no como alusión a la *realidad*, concepto tan amplio e inexpugnable que su mera subordinación a una poética particular puede distorsionar sus implicaciones significativas), sólo que desde un espacio narrativo completamente diferente. *Fetasa*, en efecto, entraña una indagación en los conflictos personales del sujeto, especialmente en la problemática configuración de la comunicación y de la aprehensión del mundo. La dinámica narrativa establece conexiones entre elementos, situaciones, personajes y ambientes que friccionan entre sí, generando esa perplejidad que José Antonio Padrón²³ entrevió como la primera impresión que dejaba la novela de Isaac de Vega. *Fetasa*: pequeño cosmos narrativo cuya estructura organiza una intensa dialéctica de oposiciones, cópulas y paradojas. La simbología entera que puebla la novela, así como los múltiples elementos narrativos aludidos anteriormente parecieran regidos precisamente por una lógica singular que podríamos hacer equivaler a la *enantiodromía*, tal como retoma el concepto Carl Gustav Jung a partir de Heráclito²⁴. Y la aplicación de la *enantiodromía* se verificaría tanto en la dialéctica del personaje, de su conciencia, como en la estructuración del universo *fetasiano* (lo primero sería una deformación del concepto jungiano y lo segundo, una aplicación estricta de la cosmovisión heraclitiana). Lo insólito se introduce en *Fetasa* rompiendo el orden de lo cotidiano e instaurando un complejo sistema con leyes propias (empero, abstrusas). En dicho orbe narrativo, las antítesis y las oscilaciones, los enfrentamientos que reflejan un vaivén

²² Op. cit., pág. 221.

²³ PADRÓN, JOSÉ ANTONIO: *Más sobre Fetasa, de Isaac de Vega en Obras completas*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife/Las Palmas de Gran Canaria, 2007.

²⁴ Aunque no entraremos en una disertación sobre los múltiples elementos simbólicos presentes en la novela, sí quisiéramos rescatar el concepto de *enantiodromía*, tal como lo reelabora Jung a partir de Heráclito, dado que puede resultar pertinente para interpretar el extraño universo fetasiano. Dice Jung que con el concepto de *enantiodromía* “se caracteriza en la filosofía de Heráclito el juego de contraste del acaecer, el punto de vista según el cual todo lo que es pasa a su contrario” y que, “Uso yo el término *enantiodromía* para caracterizar la aparición del contraste inconsciente y ella en la sucesión temporal. Este fenómeno característico suele observarse allí donde en la vida consciente impera una dirección parcial extremada, de modo que con el tiempo llega a constituirse una posición contraria inconsciente que se manifiesta por de pronto como impedimento del rendimiento consciente”. Cf. JUNG, CARL GUSTAV: *Tipos psicológicos*, tomo segundo, págs. 223-224, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1985.

interminable, esto es, las transformaciones, sintetizan un universo quebradizo, y esos mismos elementos opuestos y que mutan entre sí constituyen transgresiones a los límites impuestos por una realidad monótona y profundamente alienante. *Fetasa* transgrede esos límites para mostrar precisamente el absurdo que palpita debajo de la superficialidad de las regulaciones disfrazadas de *racionalidad y normalidad*. Estos fenómenos que aquí reconocemos como *transgresiones de los límites* son ostensibles en la organización del relato, de tal manera que remiten a una particular cosmovisión (que retomaremos en el último apartado de este trabajo), y también a una forma explícita de posibilitar la emergencia de lo estético como transgresor: recordemos, a este respecto, la enunciación que hacía Víctor Shklovski en torno a que “el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico transgredido”²⁵.

Las metamorfosis que signan la novela afectan a todos sus elementos: desde escenarios y paisajes, a la presencia física de los personajes o a sus estados anímicos y pensamientos; desde el tono predominante en la obra, hasta el tiempo, la duración y los acontecimientos. La existencia de un tiempo y un espacio alterados y deformados, según avanza la narración, crea una atmósfera agobiante y siniestra que atemoriza y confunde al protagonista, cuya conciencia, frente a la constatación de que *en parte alguna hay permanencia* (tal como dijera un verso de Rilke²⁶), sufre *desdoblamientos y solipsismos*. Desdoblamientos o disociaciones psíquicas frente a la imposibilidad de asumir como real el cúmulo de sucesos experimentados; así, tras escapar del navío y subirse a su bote, Ramón “miró hacia abajo hacia las entrañas del agua, donde existe una morada en que también pueden vivir los hombres, y pensó si Ramón quedó en el camarote buscando el tesoro del viejo, si continuaría allí revolviendo rincones (...) Si se quedaría allí como un fantasma de un recinto maldito (...) Este Ramón que esté en la barca es un Ramón vacío, hueco en sus partes, sin huella que le una consigo mismo” (pág. 64). La disociación llega a plantearse la realidad del entorno como posible sueño, alucinación o locura. El solipsismo será un recurso de defensa a la vez que el único sistema válido en las circunstancias cambiantes.

La inexpugnable isla de Intán se nos mostrará en una dualidad conceptual. Sin embargo, ese fragmento emergido de tierra, inicialmente árido y luego profusamente arbóreo, será el lugar de la persecución, la angustia y el castigo, a la par que abolición de la conciencia y fusión apacible o gozosa con el universo. Intán, plasmación geográfica de la crueldad de Juan, en su aparente inmovilidad y estatismo, revela la dialéctica conflictiva del ser.

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL UNIVERSO FETASIANO

la confusión pisando del desierto
LUIS DE GÓNGORA²⁷

Frente a la extrañeza que pudiera crear la historia narrada en *Fetasa*, esa desubicación mental y sensitiva comparable a la visión de un lienzo de Giorgio De Chirico, la estructura capitular de la novela se revela como hartamente convencional. Así, cada capítulo se abre y se cierra con un conjunto coherente y cohesionado de hechos; simulan *unidades semiautónomas de aconteceres*. La transición entre cada *conjunto de aconteceres* propios de cada capítulo

²⁵ SHKLOVSKI, VÍCTOR: *El arte como artificio en Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pág. 70, Siglo XXI, México, 1991.

²⁶ RILKE, RAINER MARIA: *Elegías de Duino, Los sonetos a Orfeo y otros poemas*, pág. 103, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

²⁷ GÓNGORA, LUIS: en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Cátedra, pág. 218, Madrid, 2004.

frecuentemente se ve introducida por un elemento reiterativo: el personaje se duerme y despierta a otra realidad, lo cual constituye un elemento transitivo de especial relevancia. Así mismo, en los capítulos donde esto no ocurre, la transición se efectúa a través de alguna metamorfosis o transformación, ya sea del personaje o del ambiente. Ergo, el sueño cobra una importancia en el relato como frontera que abre la contingencia de las metamorfosis.

En *Fetasa*, descontando a determinados personajes como Ramón, Granela o Juan, los sujetos surgen como meras anunciaciones: fugaces destellos de presencia humana que interaccionan brevemente con el personaje principal y desaparecen, no sin antes haber acaecido algún proceso de comunicación fallida. La novela está ocupada enteramente por los hechos y pensamientos de Ramón, con la salvedad de la aparición, hacia el final de la obra, de Granela, ese compañero suyo que también se ha convertido en *fetasiano* y que, por tanto, ha experimentado un desarrollo análogo al de Ramón; en cierto sentido, acaso el que Ramón apenas pueda hallarse acompañado de otro personaje y, en cambio, sí pueda entablar cierta relación con este otro *fetasiano*, supone una profundización del proceso de incomunicación, ya que pareciera que el protagonista sólo pudiese comprender a este otro personaje, trasunto suyo. La otra presencia humana que adquiere notoriedad, Juan, representa, por el contrario, un ente que interrumpe cualquier realización positiva de Ramón: potencia negativa, que sojuzga y obliga a labores onerosas a Ramón – y a Granela-, es el daguerrotipo pérfido que frustra su existencia y sus búsquedas: signo del poder tanático. La radical soledad y aislamiento del personaje principal quedaría reflejada cabalmente en esta escasa relevancia de lo humano externo. Y he aquí que cabría apostillar otra cuestión que incidiría en estas consideraciones: el narrador. El narrador de *Fetasa*, omnisciente, se postula continuamente desde el eje de la perspectiva de Ramón, arbitrando continuos análisis internos de dicho personaje, de manera que la importancia narrativa de las sensaciones y pensamientos de Ramón adquieren una cota elevada: *Fetasa*, así, pareciera remitir a una novela de la *conciencia del sujeto*. Esta conciencia suya, sometida a las transformaciones permanentes del ambiente y de su propia naturaleza como individuo, se despliega como *conciencia de la contradicción*, incapaz de encontrar creencia o hipótesis alguna que sirva para emprender un proyecto de vida. Ramón, además, por más que exista durante siglos en ese estado *fetasiano*, y llegue a adquirir innumerables conocimientos, no consigue comprender el motor inmóvil que pone en funcionamiento el ciclo de acontecimientos que explican su ser; existencia, pues, de condena inexplicable. La misma aparición de las Parcas por dos veces, cuando fenece y al final de la obra, cuando debe reintegrarse a la vida, propone esa presencia de un destino o hado incomprensible; la condena del personaje apuntaría en dos direcciones: hacia la imposibilidad de conocer el modo en que operan esas fuerzas y hacia la inviabilidad de poder cambiarlas y erigirse en sujeto que construye por sí mismo su devenir. Condena, por tanto, de una conciencia que busca “cueste lo que cueste, una tranquilidad interior que le rescate de sus dudas al fluir vital y que le robe sus malignos fantasmas mentales”, tal como ha escrito Roberto Cabrera²⁸. El yo se hace líquido y entra en un mecanismo de conflictividades con *lo dado* en el mundo habitado, con los otros, y consigo mismo.

El ambiente, en *Fetasa*, se transforma de modo simultáneo a la conciencia del sujeto; el marco escénico influye o redundante en la estructuración de los estados anímicos y en los

²⁸ Op. cit., pág. 183. Podemos relacionar esta doble visión del sujeto sometido a “fantasmas mentales” y a una “condena”, mediante la imagen precisa de *fantasma* dada por André Breton: “La imagen que yo tengo de un «fantasma», con todo lo convencional que resulte tanto en su apariencia como en su ciega sumisión a determinadas contingencias de hora y lugar, representa para mí sobre todo la manifestación perfecta de un tormento que puede ser eterno”. En *Nadja*, pág. 23, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.

pensamientos del protagonista, pero este ambiente es tanto el lugar de acaecimiento de lo insólito como espacio de proyección del sujeto.

FETASA O LA NARRACIÓN DE LA INCERTIDUMBRE

*el cosmos tiene leyes
sobre la identidad
que sólo a veces sabemos*
VICENTE LUIS MORA²⁹

Las incesantes transformaciones³⁰ y lo insólito de los hechos experimentados sumen al sujeto en la incertidumbre. Esta incertidumbre da como resultado cognitivo la configuración de un universo mediatizado por lo inmediato, ya que es imposible fiarse de cualquier meditación ulterior sobre el mundo, dado que cualquier postulado quedará negado, ipso facto, por la inestabilidad y el cambio. De ahí el solipsismo observable en varios momentos de la narración; solipsismo tanto empático (incapacidad del diálogo, de la integración del otro en la propia cosmovisión) como ontológico: “Lo importante es que él está allí: ésa es la única certidumbre indudable” (pág. 98); “sin la limitación de los demás, sin su presencia próxima, siente desbordarse su persona hacia la propia creencia del semidiós o superhombre” (pág. 98). Este universo voluble, que fragmenta las leyes estables y conocidas, con sentido para la vulgar existencia, provoca una desrealización de la personalidad del personaje y, en un momento dado, cuando le asaltan los recuerdos de su ser anterior, desarrolla un proceso de reconstrucción de una nueva personalidad sobre las bases de la incertidumbre. Alternancia de fases, Ramón será una constelación oscilante entre el solipsismo y la disociación conflictiva; en esa inexorable búsqueda del conocimiento y la comprensión, la dialéctica conciencia-mundo no se cierra, sino que fluctúa y se desangra el ser por esa herida: en la impenetrable red de lo real, el individuo se estructura como mero punto de choque de unas vastas e imponentes fuerzas externas y ajenas a su voluntad. Fetasa es, también, una novela donde salta la violencia y la brutalidad como elementos del general sin sentido.

La transgresión de los límites apuntaría a un desorden de las leyes del universo, a una violación de lo racional. En cualquier caso, hacia el final de la novela descubrimos que esa violación es normal. ¿Qué significa esto? Sólo se me ocurre que, en el mismo corazón del universo opera el desorden y todo límite sería entonces artificial, convencional: nada hay seguro en el universo. Y, al hombre que intentase indagar, que emprendiese una búsqueda para comprender, el cosmos se le transmutaría en ineludible caos. Ya en el tercer párrafo del primer capítulo hallamos un fragmento atravesado por varias ideas que serán claves en el desarrollo y la dinámica interna de la obra: la percepción del miedo y la angustia ante lo azaroso, la inmensidad y el capricho de unas fuerzas externas y enigmáticas que someten y esclavizan al protagonista, la mutagénesis continua del universo y la miseria del individuo para entender y actuar en ese cosmos desorganizado:

“La imposibilidad de comprender lógicamente sus últimos pasos han llenado su alma de miedo y de frío su cuerpo. Se siente inerte ante fenómenos extraños, abandonado a fuerzas

²⁹ MORA, VICENTE LUIS: *Tiempo*, pág. 19, Pre-Textos, Valencia, 2009.

³⁰ Recoge Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, que las transformaciones de unos seres en otros corresponden “al simbolismo de la inversión” y al “sentimiento esencial de la diferencia entre lo uno distinto primigenio y el mundo de la manifestación. Todo se puede transformaren todo porque nada es realmente nada”.

caprichosas, pero terribles y hostiles. De la masa de sombras pueden concretarse figuras malignas nacidas no se sabe cómo, pero que querrán martirizarlo y hundirlo en la desesperación. Y no sólo de la noche. También surgen de los mismos luminosos rayos del sol. Todo es fuerte, grandioso. Únicamente él está desvalido, juego arbitrario de una Naturaleza desconcertante. El Universo cambió su faz en unos solos instantes” (pág. 91)

Las peripecias de Ramón no son un *viaje iniciático*, sino un deambular errático, una peregrinación, que concluirá en un acto de rebeldía frente a su existencia más allá de la vida concebida como un error³¹. Su conciencia se opone a la fatalidad final que supone la revelación que escucha de boca de las Parcas; sus maravillosas experiencias se deben a una pura contingencia, carecen de sentido último. La imagen con la que concluye la novela, con Ramón cayendo en un abismo sin fin –es inevitable no vislumbrar aquí ciertas resonancias poeianas³²–, cierra su búsqueda con un resultado funesto y nos remite a una visión ineluctable de la vacuidad en un cosmos vertiginoso cuya imagen última de caída le hace devenir en caos: espiral de la mente que, al arrollarse infinitamente sobre sí misma, reflejara el vacío y la incompreensión.

³¹ Jorge Rodríguez Padrón, al respecto, ha escrito: “El *viaje* es, en realidad, un proceso paulatino de degradación: el personaje se encuentra siempre en una misma situación, que se intensificará negativamente de forma circular y reiterativa”. Cf. *Algunas claves de la narrativa de Isaac de Vega en Fetasianos*, pág. 169, Colección LC/Materiales de Cultura Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

³² Me refiero al abismo del *Maelstrom* o aquel en el que se hunde la embarcación en *Manuscrito hallado en una botella*.