

TEORÍAS DE LO FANTÁSTICO

J. Alazraki, J. Bellemin-Noël, I. Bessière,
R. Bozzetto, R. Campa, T. Fernández, R. Jackson,
M. J. Nandorfy, S. Reisz, T. Todorov

INTRODUCCIÓN, COMPILACIÓN DE TEXTOS Y BIBLIOGRAFÍA
David Roas



ARCO/LIBROS, S.L.

ÍNDICE GENERAL

| | |
|--|---|
| DAVID ROAS: <i>La amenaza de lo fantástico</i> | 7 |
|--|---|

I

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO

| | |
|--|----|
| TZVETAN TODOROV: <i>Definición de lo fantástico</i> | 47 |
| TZVETAN TODOROV: <i>Lo extraño y lo maravilloso</i> | 65 |
| IRÈNE BESSIÈRE: <i>El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanzas</i> | 83 |

II

PERSPECTIVAS SOBRE LO FANTÁSTICO

| | |
|---|-----|
| JEAN BELLEMIN-NOËL: <i>Notas sobre lo fantástico</i> | 107 |
| ROSIE JACKSON: <i>Lo «oculto» de la cultura</i> | 141 |
| ROSALBA CAMPRA: <i>Lo fantástico: una isotopía de la transgresión</i> .. | 153 |
| SUSANA REISZ: <i>Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales</i> | 193 |
| ROGER BOZZETTO: <i>¿Un discurso de lo fantástico?</i> | 223 |
| MARTHA J. NANDORFY: <i>La literatura fantástica y la representación de la realidad</i> | 243 |

III

NUEVOS CAMINOS

| | |
|--|-----|
| JAIME ALAZRAKI: <i>¿Qué es lo neofantástico?</i> | 265 |
| TEODOSIO FERNÁNDEZ: <i>Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica</i> | 283 |

IV

BIBLIOGRAFÍA

| | |
|--|-----|
| SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA: <i>David Roas</i> | 301 |
|--|-----|

LA AMENAZA DE LO FANTÁSTICO

DAVID ROAS

Universidad Autónoma de Barcelona

No puede ser, pero es.

J. L. BORGES, «El libro de arena»

El interés crítico por la literatura fantástica ha generado en los últimos cincuenta años un considerable corpus de aproximaciones al género desde las diversas corrientes teóricas: estructuralismo, crítica psicoanalítica, mitocrítica, sociología, estética de la recepción, deconstrucción¹. Como resultado de ello, contamos con una gran variedad de definiciones que, tomadas en su conjunto, han servido para iluminar un buen número de aspectos del género fantástico; aunque también es cierto que muchas de estas visiones son excluyentes entre sí, al limitarse a aplicar los principios y métodos de una determinada corriente crítica. Es por esto que todavía no contamos con una definición que considere en conjunto las múltiples facetas de eso que hemos dado en llamar literatura fantástica.

Las páginas que siguen son un nuevo intento de definición, en que he tratado de conjugar los diversos aspectos que, a mi entender, nos permiten determinar que un texto es fantástico, sin que esto deba entenderse como un rechazo de las diferentes concepciones aparecidas hasta la fecha. Lo que voy a hacer es explicar mi propia idea de lo fantástico, utilizando lo que me ha parecido más acertado de las diversas aportaciones teóricas antes citadas, algo que servirá, además, para presentar y comentar algunas de ellas.

I. LO FANTÁSTICO FRENTE A LO MARAVILLOSO

La mayoría de los críticos coincide en señalar que la condición indispensable para que se produzca el efecto fan-

¹ Véase la bibliografía recogida al final de este volumen.

tástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural². Pero eso no quiere decir que toda la literatura en la que inter venga lo sobrenatural deba ser considerada fantástica. En las epopeyas griegas, en las novelas de caballerías, en los relatos utópicos o en la ciencia ficción³, podemos encontrar elementos sobrenaturales, pero no es una condición *sine qua non* para la existencia de tales subgéneros. Frente a ellos, la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real.

Pensemos, por ejemplo, en uno de los recursos básicos del relato fantástico: el fantasma. La aparición incorpórea de

² Utilizo el término «sobrenatural» en un sentido más amplio que el etimológico, donde está ligado a una clara significación religiosa (se refiere a la intervención de fuerzas de origen demiúrgico, angélico y/o demoníaco). Quizá sería más adecuado emplear el término «preternatural» (ya usado, por ejemplo, por Feijoo al referirse a las historias sobre vampiros o fantasmas), pero he optado por el primero ya que es el más habitual para designar a todo aquello que trasciende la realidad humana.

³ Algunos críticos suelen incluir la ciencia ficción dentro de la literatura fantástica dado que los relatos de este género narran hechos «imposibles» en nuestro mundo. Pero «imposible» no quiere decir «sobrenatural», teniendo en cuenta, además, que dichos sucesos tienen una explicación racional, basada en futuros avances científicos o tecnológicos, ya sean de origen humano o extraterrestre. Véanse, entre otros, Patrick Moore, *Ciencia y Ficción*, Madrid, Taurus, 1965; Mark Rose (ed.), *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1976; Yuli Kagarlitski, *¿Qué es la ciencia-ficción?*, Barcelona, Guadarrama, 1977; Robert Scholes y Eric S. Rabkin, *La ciencia-ficción. Historia. Ciencia. Perspectiva*, Madrid, Taurus, 1982; Miquel Barceló, *Ciencia ficción. Guía de lectura*, Barcelona, Ediciones B, 1990.

un muerto no sólo es terrorífica como tal (tiene que ver con el miedo a los muertos, que, en definitiva, representan *lo otro*, lo no humano)⁴, sino que, además, supone la transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo: primero, porque el fantasma es un ser que ha regresado de la muerte (el término francés *revenant* para referirse a él expresa muy claramente esta idea) al mundo de los vivos en una forma de existencia radicalmente distinta de la de estos y, como tal, inexplicable; y segundo, porque para el fantasma no existen el tiempo (en principio, está condenado a su particular «existencia» por toda la eternidad) ni el espacio (recuérdese, por ejemplo, la tópica imagen del fantasma atravesando paredes). Esa característica transgresora es la que determina su valor en el cuento fantástico.

Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca –y, por tanto, refleja– la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad. Así, la literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y nuestra tranquilidad. En definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar.

Todo esto nos lleva a afirmar que cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos (la «realidad»), no se produce lo fantásti-

⁴ Claro que, a la vez, el fantasma, como el vampiro o como el ser creado por Víctor Frankenstein, refleja el deseo humano de la inmortalidad. Podrían añadirse aquí otros experimentos que revelan formas de vida *post-mortem*, como el narrado por Edgar Allan Poe en «La verdad sobre el caso del señor Valdemar» (1845).

co: ni los seres divinos (sean de la religión que sean), ni los genios, hadas y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares pueden ser considerados fantásticos, en la medida en que dichos relatos *no hacen intervenir nuestra idea de realidad* en las historias narradas. En consecuencia, no se produce ruptura alguna de los esquemas de la realidad. Esta situación define lo que se ha dado en llamar literatura maravillosa:

En el cuento de hadas, el «érase una vez» sitúa los elementos narrados fuera de toda actualidad y previene toda asimilación realista. El hada, el elfo, el duende del cuento de hadas se mueven en un mundo diferente del nuestro, paralelo al nuestro, lo que impide toda contaminación. Por el contrario, el fantasma, la «cosa innombrable», el aparecido, el acontecimiento anormal, insólito, imposible, lo incierto, en definitiva, irrumpen en el universo familiar, estructurado, ordenado, jerarquizado, donde, hasta el momento de la crisis fantástica, todo fallo, todo «deslizamiento» parecían imposibles e inadmisibles⁵.

Así, a diferencia de la literatura fantástica, en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector (pensemos, por ejemplo, en el mundo de los cuentos de hadas tradicionales o en la Tierra Media en la que se ambienta *El Señor de los Anillos*, de Tolkien). El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural / sobrenatural, ordinario / extraordinario) no se plantean, puesto que en él todo es posible –encantamientos, milagros, metamorfosis– sin que los personajes de la historia se cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, *natural*. Cada género tiene su propia verosimilitud: planteado como algo normal, «real», dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, aceptamos todo lo que allí sucede sin cuestionarlo (no lo confrontamos con nuestra experiencia del mundo). Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso.

⁵ Irène Bessièrre, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse Université, 1974, pág. 32. Texto parcialmente reproducido en la presente antología.

El primero en marcar de forma clara la dicotomía fantástico / maravilloso fue Freud en su artículo «Das Unheimliche» («Lo ominoso», 1919), donde muestra que lo *unheimliche* aparecería cada vez que nos alejamos del lugar común de la realidad, es decir, cuando nos enfrentamos a lo *imposible*: «se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece ante nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico»⁶. Pero para Freud no todos los fenómenos sobrenaturales causan semejante efecto:

el universo del cuento tradicional ha abandonado de antemano el terreno de la realidad y profesa abiertamente el supuesto de las convicciones animistas. Cumplimientos de deseo, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, de sobras comunes en los cuentos, no pueden ejercer en ellos efecto ominoso alguno, pues ya sabemos que para la génesis de ese sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible, problema éste que las premisas mismas del universo de los cuentos excluyen por completo (*op. cit.*, pág. 249).

Así, tal como advierte Bessièrre, si un relato en apariencia sobrenatural se refiere a un orden ya codificado (por ejemplo, el religioso), éste no es percibido como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario⁷. Sucede lo mismo

⁶ Sigmund Freud, «Lo ominoso», en *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, ed. James Strachey y Anna Freud, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1988, pág. 244.

⁷ Susana Reisz, coincidiendo con Bessièrre, afirma que lo fantástico «no se deja reducir a un *Pro* ("posible según lo relativamente verosímil") codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes, no admite su encasillamiento en ninguna de las formas convencionalmente admitidas –sólo cuestionadas en cada época por minorías ilustradas– de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento greco-latino» («Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989; citado por la versión recogida en la presente antología, pág. 196).

con cualquier narración que tenga una explicación científica.

Pero no todo está tan claro en esta división entre fantástico y maravilloso, puesto que en la literatura hispanoamericana del siglo XX ha surgido un tipo de narraciones que se sitúa a medio camino entre ambos géneros: el «realismo maravilloso» (llamado también «realismo mágico»).

El «realismo maravilloso» plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro. Así, Chiampi, para definirlo, habla de una «Poética de la homología», es decir, de una integración y equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario⁸. Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización (verosimilización) y de persuasión, que confiere *status* de verdad a lo no existente. El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. Así, los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente. Y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de éste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural: el «realismo maravilloso» revela que «la maravilla está en el seno de la realidad sin problematizar hasta la paradoja los códigos cognitivos y hermenéuticos del público»⁹. Un perfecto ejemplo de ello es *Cien años de soledad* (1967), la célebre novela de Gabriel García Márquez.

Así pues, el «realismo maravilloso» se distingue, por un lado, de la literatura fantástica, puesto que no se produce ese enfrentamiento siempre problemático entre lo real y lo sobrenatural que define a lo fantástico, y, por otro, de la literatura maravillosa, al ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles, lo que impli-

⁸ Islemar Chiampi, *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispanoamericano*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980; traducción española: *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1983.

⁹ Darío Villanueva y José María Viña Liste, *Trajectoria de la novela hispanoamericana actual. Del «realismo mágico» a los años ochenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pág. 45.

ca –y de ahí surge el término «realismo maravilloso»– un modo de expresión realista. No se trata, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural / sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico. Podríamos decir, en conclusión, que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso¹⁰.

Otra forma híbrida semejante a la descrita es lo que se ha dado en llamar lo «maravilloso cristiano», es decir, aquel tipo de narración de corte legendario y origen popular en el que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (su desenlace se debe a una intervención divina)¹¹. En este tipo de relatos, lo aparentemente fantástico dejaría de ser percibido como tal puesto que se refiere a un orden ya codificado (en este caso, el cristianismo), lo que elimina toda posibilidad de transgresión (los fenómenos sobrenaturales entran en el dominio de la fe como acontecimientos extraordinarios pero no imposibles). Eso explica otra de las características fundamentales de estos relatos: la ausencia de asombro en narrador y personajes¹². A ello hay que añadir otros elementos fundamentales que colaboran en crear dicho efecto: la enunciación distanciada del relato (el narrador o narradores no han sido testigos de lo que narran, sino que refieren

¹⁰ En relación al «realismo maravilloso» véase Teodosio Fernández, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela - Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, págs. 37-47 (texto reproducido en la presente antología), así como los ensayos dedicados a dicho género incluidos en la bibliografía que cierra este volumen.

¹¹ Con ello me refiero a la mediación de Dios, la Virgen o algún santo, que auxilia o castiga al protagonista de la historia. No incluyo aquí los cuentos sobre pactos demoníacos y otras intervenciones diabólicas, puesto que en ellos el demonio debe ser entendido, más allá de su original sentido religioso, como simple encarnación del mal.

¹² A diferencia de la literatura fantástica, donde se duda y no se comprende lo sobrenatural porque no puede aceptarse su existencia, en lo «maravilloso cristiano» lo sobrenatural es comprendido (y admirado) como una manifestación de la omnipotencia de Dios.

una antigua leyenda que se cuenta en un lugar determinado), la ambientación rural y la lejanía temporal de los hechos narrados (su alejamiento físico del mundo urbano, así como la época remota en que se desarrollan los hechos, naturalizan lo sobrenatural al distanciarlo del mundo y del tiempo del lector)¹³. Todas estas características, unidas a la explicación religiosa antes mencionada, impiden que el lector ponga en contacto los acontecimientos del texto con su experiencia del mundo cotidiano. Eso supone que lo narrado en el cuento no es sentido como una amenaza (aunque autores como Nodier o Bécquer convirtieron muchas de esas leyendas de inspiración religiosa en terroríficos relatos fantásticos).

La diferencia fundamental entre las dos formas híbridas (dejando de lado su base ideológica y cultural) es que lo «maravilloso cristiano» se construye en función de ese momento de revelación final donde hace su aparición el milagro (lo que lo acerca a la estructura propia del relato fantástico «puro»), mientras que en el «realismo maravilloso» lo natural y lo sobrenatural (según la perspectiva del lector) conviven desde la primera página, es decir, son una característica fundamental del mundo del relato.

2. LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Es evidente, por tanto, la necesaria relación de lo fantástico con el contexto sociocultural: necesitamos contras-

¹³ Como advierte Sebold, a propósito de este aspecto, «nosotros no estamos dispuestos a prestar fe a castigos tramados por fuerzas sobrenaturales ni a pensar que un autor culto del siglo positivista creyera en tales fenómenos, pero sí podemos concebir que una narradora campesina [se refiere a la de «Beltrán» (1835), cuento legendario de José Augusto de Ochoa] y su auditorio también de campesinos fuesen suficientemente ingenuos para aceptar tales cosas, y así, a través de tales intermediarios, se logra ya en las páginas de Ochoa esa fe de segundo grado que será tan determinante para el arte fantástico becqueriano» (Russell P. Sebold, «Hacia Bécquer: vislumbres del cuento fantástico», en G. A. Bécquer, *Leyendas*, ed. Joan Estruch, Barcelona, Crítica, 1994, pág. xvi).

tar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico. Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte: «realidad e irrealidad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere»¹⁴.

Hay críticos, sin embargo, que han tratado de buscar una cualidad inmanente a los textos que induzca a leerlos como fantásticos, más allá de su relación con el contexto sociocultural y con la siempre problemática intencionalidad autorial.

Todorov, en su *Introduction à la littérature fantastique* (Seuil, París, 1970), obra fundacional en los estudios sobre el género fantástico, propone una aproximación estructuralista que, frente a otros estudios precedentes, como los de Caillois y Vax¹⁵, centrados fundamentalmente en el aspecto temático, trata de explicar lo fantástico desde el interior de la obra, desde su funcionamiento. Su intención, en definitiva, es elaborar una caracterización formal del género fantástico.

El efecto fantástico, según Todorov, nace de la vacilación, de la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos narrados. Enfrentados ante el fenómeno sobrenatural, el narrador, los personajes y el lector implícito son incapaces de discernir si éste representa una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si dicho fenómeno puede explicarse mediante la razón. Cuando se opta por una u otra posibilidad, se abandona, advierte Todorov, el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño (si se acepta la explicación natural del suceso, es decir, cuando las leyes de la realidad permiten explicar el fenómeno sin que se plantee alteración alguna de ellas) o lo maravilloso (cuando tiene una explicación sobrenatural que es aceptada sin problemas).

¹⁴ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pág. 257.

¹⁵ Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard, 1960; Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastique*, P.U.F., París, 1960 (traducción española: *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1973³).

Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural¹⁶.

Así pues, sólo la vacilación, según Todorov, nos permite definir lo fantástico. Pero el problema de esta definición es que lo fantástico queda reducido a ser el simple límite entre dos géneros, lo extraño y lo maravilloso, que, a su vez, se dividen en dos subgéneros más: «extraño puro», «fantástico extraño», «fantástico maravilloso» y «maravilloso puro».

De tal clasificación se deduce que lo verdaderamente fantástico se sitúa en la línea divisoria entre lo «fantástico extraño» y lo «fantástico maravilloso»: en el primero, los fenómenos, aparentemente sobrenaturales, son racionalizados al final; por contra, los relatos que pertenecen al segundo grupo acaban con la aceptación de lo sobrenatural (lo que los colocaría en el ámbito de lo maravilloso y no en el de lo fantástico). Todorov reconoce, además, la dificultad de distinguir los pertenecientes a este último grupo de los correspondientes a lo «fantástico puro».

En lo «extraño puro», a su vez, nos encontramos con acontecimientos sobrenaturales que son explicados por la razón, pero que, a la vez, resultan increíbles, y comparte con lo «fantástico puro» el sentimiento de miedo ante dichos acontecimientos. Lo «maravilloso puro» es el género en el que lo sobrenatural, desde el punto de vista del lector, deviene natural para las leyes que rigen el mundo de la historia.

En conclusión, lo fantástico es, para Todorov, esa categoría evanescente que se definiría por la percepción ambigua que el lector implícito tiene de los acontecimientos relatados, y que éste comparte con el narrador o con alguno de los personajes. A mi entender, ésta es una definición muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico, puesto que si bien resulta perfecta para definir narraciones como

¹⁶ Tzvetan Todorov, (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, citado por la traducción incluida en la presente antología, pág. 48.

Otra vuelta de tuerca (1896), de Henry James¹⁷, quedarían fuera de tal definición muchos relatos en los que, lejos de plantearse un desenlace ambiguo, lo sobrenatural tiene una existencia efectiva: es decir, relatos en los que no hay vacilación posible, puesto que sólo se puede aceptar una explicación sobrenatural de los hechos (que, en definitiva, no es tal explicación porque el fenómeno fantástico no puede ser racionalizado: lo inexplicable se impone a nuestra realidad, trastornándola). Claro que según la clasificación de Todorov habría que situar estos relatos dentro del subgénero de lo «fantástico maravilloso», pero es evidente que nada hay en ellos que podamos ligar con el mundo de lo maravilloso¹⁸. La transgresión que define a lo fantástico sólo se puede producir en relatos ambientados en nuestro mundo, relatos en los que los narradores se esfuerzan por crear un espacio semejante al del lector: pensemos, por ejemplo, en *Drácula* (1897), ambientada en una Inglaterra victoriana retratada en todos sus detalles, donde sólo aparece un elemento imposible, el vampiro, que irrumpe en dicha realidad, provocando la ruptura de la misma. Como hace evidente la novela de Stoker, el vampiro (y cualquier fenómeno sobrenatural), para su correcto funcionamiento fantástico, debe ser siempre entendido como excepción, ya que de lo contrario se convertiría en algo normal, cotidiano, y no sería tomado como una amenaza (no hablo aquí, evidentemente, de la amenaza física que supone el vampiro para sus víctimas), como una transgresión de las leyes que organizan la realidad¹⁹.

¹⁷ En la recepción de la novela de James, el lector vacila entre dos explicaciones posibles, sin poder optar claramente por ninguna de ellas: o los fantasmas que ve la institutriz son reales, o bien son proyecciones de sus propias neurosis (fruto de sus frustraciones sexuales), lo que supone que ésta asuste con ellas al niño dejado a su cargo hasta provocar su muerte.

¹⁸ No deja de ser curioso que Todorov advierta que lo que hace maravillosa una historia no es la actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de tales acontecimientos. Como vemos, Todorov mezcla diversos criterios según lo cree conveniente: unas veces utiliza la reacción del lector implícito y los personajes, y otra la naturaleza de los acontecimientos, como elementos para definir lo fantástico o lo maravilloso.

¹⁹ A diferencia de lo fantástico, en el «realismo maravilloso» lo sobrenatural (desde el punto de vista del lector) no es planteado nunca como una excepción, sino como algo habitual, cotidiano.

Por lo tanto, podemos concluir que la vacilación no puede ser aceptada como único rasgo definitorio del género fantástico, puesto que no da razón de todos los relatos que suelen clasificarse como tales (y no hay duda de que *Drácula* es uno de ellos). Por contra, mi definición incluye tanto los relatos en los que la evidencia de lo fantástico no está sujeta a discusión, como aquellos en los que la ambigüedad es irresoluble, puesto que todos plantean una misma idea: la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable.

Así pues, frente a la clasificación de Todorov, creo que es más útil y, sobre todo, menos problemático, utilizar el binomio literatura fantástica / literatura maravillosa expuesto en páginas anteriores²⁰. Es por esto que no estoy de acuerdo, tampoco, con la concepción «unitaria» del género que han postulado autores como Rodríguez Pequeño, quien reúne bajo la denominación de literatura fantástica «lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable; en definitiva, lo que escapa a la explicación racional»²¹. Es decir, reúne bajo un mismo epígrafe tanto a la literatura fantástica como a la maravillosa, apoyándose para ello en la teoría de los mundos posibles propuesta por Albaladejo²². Para Rodríguez Pequeño sólo existe una opo-

²⁰ Antonio Risco, en su obra *Literatura fantástica de lengua española* (Madrid, Taurus, 1987), se acoge también a esta distinción, desechando la clasificación propuesta en su ensayo anterior sobre el género, en el que postulaba seis modalidades de lo que él denominaba «literatura de fantasía» (vid. *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982).

²¹ Javier Rodríguez Pequeño, «Referencia fantástica y literatura de transgresión», *Tropelías*, 2 (1991), pág. 152. Eric S. Rabkin (*The Fantastic in Literature*, New Jersey, Princeton University Press, 1976) va todavía más lejos al plantear que casi todo tipo de ficción no-realista es fantástica, incluyendo en ella la narrativa policiaca y la ciencia ficción, géneros donde lo sobrenatural está ausente en la mayoría de ocasiones.

²² Albaladejo propone una clasificación basada en tres tipos generales de modelos de mundo, según la cual lo fantástico tiene lugar en el tipo III, el de lo ficcional no verosímil: «a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas. Éste es el tipo de modelos de mundo por los que se rigen los textos de ficción fantástica, cuyos productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que ni son ni podrían ser parte del mundo real objetivo, al no respetar las

sición: fantástico frente a real, sustentada en la siguiente, y discutible, afirmación: «Lo maravilloso ocupa un lugar en lo fantástico y está en oposición al mundo real, del que se diferencia por lo mismo que el fantástico, esto es, por la transgresión» (pág. 153). Pero ¿qué transgresión puede plantear el mundo de los cuentos de hadas o un mundo como el creado por Tolkien? El lugar en el que transcurre la acción de *El Señor de los Anillos*, nada tiene que ver con el funcionamiento físico de nuestro mundo, de lo que se deduce que nada de lo que allí suceda puede plantearse como amenazante para la estabilidad de nuestra realidad. Porque, en definitiva, no es nuestra realidad, sino un mundo autónomo, independiente de ésta. El lector de la novela de Tolkien se sabe ante un mundo absolutamente irreal, donde todo es admisible, y donde, por tanto, no existe posibilidad de transgresión. Como dice Barrenechea, los acontecimientos son calificados de maravillosos «no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema»²³.

leyes de constitución semántica de éste» (Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986, pág. 59). Semejante definición tiene que ver más estrictamente con lo maravilloso que con lo fantástico. Albaladejo y Rodríguez Pequeño confunden, a mi entender, el funcionamiento de ambos géneros.

²³ Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, 80 (1972), pág. 397. Sin embargo, a pesar de la lúcida crítica que hace de los postulados de Todorov, Barrenechea plantea una división tripartita de lo fantástico que se hace difícil de aceptar. Las tres categorías fantásticas que propone son las siguientes: 1) «Todo lo narrado entra en el orden de lo natural»; 2) «Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural»; 3) «Hay mezcla de ambos órdenes». Debo admitir que no entiendo por qué califica de fantástico al primer grupo de esta clasificación, puesto que lo sobrenatural está ausente, como queda perfectamente demostrado en los relatos que la propia Barrenechea propone como ejemplo: entre otros, incluye «Instrucciones para subir una escalera», de Cortázar, y «El fin», de Borges. Como se recordará, este último cuento funciona como continuación del *Martín Fierro* y desarrolla una escena que no tuvo lugar en el poema de Hernández: el duelo entre el Moreno y el gaucho Martín Fierro, en el que éste último morirá. Lo sobrenatural no aparece por ningún lado, lo que impide, por tanto, que podamos considerarlo fantástico.

La participación activa del lector es, por lo tanto, fundamental para la existencia de lo fantástico: necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos.

Es fundamental, por tanto, considerar el horizonte cultural al enfrentarnos con las ficciones fantásticas,

ya que ellas se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las «evidencias», de todas las «verdades» transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él (Reisz, *op. cit.*, pág. 194).

Desde una perspectiva atenta a la dimensión pragmática de la obra, es decir, a su proyección hacia el mundo del lector, el discurso fantástico es, como advierte Reis, un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad (entendida como construcción cultural)²⁴. Así, Barrenechea reclama la necesaria relación de la literatura fantástica con los contextos socioculturales,

pues no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico-social. Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además sufre una elaboración especial en cada obra porque el autor —apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género— inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual)²⁵.

²⁴ Roberto Reis, «O fantástico do poder e o poder do fantástico», *Ideologies and Literature*, 134 (1980), pág. 6.

²⁵ Ana María Barrenechea, «La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», en *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, pág. 45.

En definitiva, y como advierte muy lúcidamente Bessière, «lo fantástico dramatiza la constante distancia que existe entre el sujeto y lo real, es por eso que siempre aparece ligado a las teorías sobre los conocimientos y las creencias de una época»²⁶. La literatura fantástica resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente: se basa en «el hecho de que su ocurrencia, posible o efectiva, aparezca cuestionada explícita o implícitamente, presentada como transgresiva de una noción de realidad enmarcada dentro de ciertas coordenadas histórico-culturales muy precisas» (Reisz, *op. cit.*, pág. 216).

Claro que todo esto nos podría llevar a pensar que la literatura fantástica ha existido desde siempre, y no en un período muy concreto de la historia, como en realidad sucede: su nacimiento hay que datarlo a mediados del siglo XVIII, cuando se dieron las condiciones adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural sobre el que descansa el efecto de lo fantástico, puesto que hasta ese momento lo sobrenatural pertenecía, hablando en términos generales, al horizonte de expectativas del lector.

Durante la época de la Ilustración se produjo un cambio radical en la relación con lo sobrenatural: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. Reducido su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad. Por tanto, podemos afirmar que hasta el siglo XVIII lo verosímil incluía tanto la naturaleza como el mundo sobrenatural, unidos de forma coherente por la religión. Sin embargo, con el racionalismo del Siglo de las Luces, estos dos planos se hicieron antinómicos, y, suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido.

Pero, a la vez, ese mismo culto a la razón puso en libertad a lo irracional, a lo ominoso: negando su existencia, lo convirtió en algo inofensivo, lo cual permitía «jugar litera-

²⁶ Bessière, *op. cit.*, pág. 60.

riamente con ello»²⁷. La excitación emocional producida por lo desconocido no desapareció, sino que se trasladó al mundo de la ficción: necesitada de un medio expresivo que no entrara en conflicto con la razón, lo encontró en la literatura. Y la primera manifestación literaria del género fantástico fue la novela gótica inglesa, que inicia su andadura con *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole²⁸.

Aunque si bien el género fantástico nace con la novela gótica, será en el romanticismo cuando alcance su madurez²⁹. A partir de ese nuevo tratamiento de lo sobrenatural que se dio en la novela gótica, los escritores románticos indagaron sobre aquellos aspectos de la realidad y del yo que la razón no podía explicar, esa cara oscura de la realidad (y de la mente humana) que se había puesto de manifiesto en el Siglo de las Luces. Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el hombre para captar la realidad. La intuición,

²⁷ Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974, pág. 10.

²⁸ Debo advertir que me refiero única y exclusivamente a aquellas narraciones góticas en las que lo sobrenatural tiene una presencia efectiva, como sucede en las novelas de Horace Walpole, M. G. Lewis o Charles Maturin, por citar a los autores más célebres. Eso las distingue de otro tipo de novelas también denominadas «góticas» en las que lo (aparentemente) sobrenatural acaba racionalizado al final de la historia (véanse, por ejemplo, las novelas de Ann Radcliffe o Clara Reeve). Existe abundante bibliografía sobre la novela gótica, sus características, su aparición y su significación en la literatura fantástica europea de los siglos XVIII y XIX; véanse, entre otros, Edith Birkhead, *The Tale of Terror: a Study of the Gothic Romance*, London, Constable, 1921 (reimp.: New York, Russel & Russel, 1963); Montague Summers, *The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel*, London, Fortune Press, 1964 (1ª ed. 1937); Devendra P. Varma, *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*, Nueva York, Russel and Russel, 1966; Frederick S. Frank, *Guide to the Gothic: An Annotated Bibliography of Criticism*, Metuchen, Scarecrow Press, 1984; Robert F. Geary, *The Supernatural in Gothic Fiction: Horror, Belief and Literary Change*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1992.

²⁹ Acerca de la relación entre romanticismo y literatura fantástica, véase Tobin Siebers, *The Romantic Fantastic*, Ithaca, Cornell University Press, 1984; traducción española: *Lo fantástico romántico*, México, F.C.E., 1989.

la imaginación eran otros medios válidos para hacerlo. Esto explicaría la reacción del Romanticismo contra las ideas mecanicistas que consideraban el universo como una máquina que obedecía leyes lógicas y que era susceptible de explicación racional. Esa concepción de un orden mecánico fijo era sentida como una limitación: excluía una excesiva parte de la vida, pues la descripción que proponía no se correspondía con la experiencia real. Los románticos habían adquirido una aguda conciencia de los aspectos de su experiencia que era imposible analizar o explicar según aquella concepción mecanicista del hombre y del mundo. Después de todo, el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía de serlo también el alma humana.

Fuera de la luz de la razón empezaba un mundo de tinieblas, lo desconocido, que Goethe bautizó como lo *demoníaco*: «Lo demoníaco es lo que no puede explicarse ni por la inteligencia ni por la razón». Y esa imagen demoníaca «esconde en su esencia la visión cósmica de síntesis de contrarios, como totalidad unificadora de rasgos, características y comportamientos antitéticos que la razón no logra comprender»³⁰. Así, los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Esa constatación de que existía un elemento demoníaco tanto en el mundo como en el ser humano, supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que sólo podía ser comprensible mediante la intuición idealista.

Se hizo evidente, por tanto, que existía, más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que muchos temían enfrentarse. Y la literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser

³⁰ Antoni Marí, «Prólogo», en *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1979, pág. 17.

racionalizados. Y dicho proceso, insisto, no se produjo hasta el siglo XVIII, periodo en el que el racionalismo se convirtió en la única vía de comprensión y de explicación del hombre y del mundo.

3. EL REALISMO DE LO FANTÁSTICO

La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico.

Esto supone acabar con esa idea común de situar lo fantástico en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto de la literatura realista. El relato fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser siempre creíble. Efecto que, es cierto, todo texto literario trata de generar, puesto que leer ficción, sea fantástica o no, supone establecer un *pacto de ficción* con el narrador: aceptamos sin cuestionarlo todo lo que éste nos cuenta, por lo que nuestra actitud hermenéutica como lectores queda condicionada al dejar en suspenso voluntariamente las reglas de verificabilidad. Pero en mi reflexión no me refiero únicamente al citado pacto de ficción sino a la percepción de lo real en el texto (percepción intradie-gética): después de aceptar (pactar) que estamos ante un texto fantástico, éste debe ser lo más verosímil posible para alcanzar su efecto correcto sobre el lector (esa *ilusión de lo real* que Barthes denominó *efecto de realidad*)³¹. A

³¹ Vid. Roland Barthes, «L'Effet de Réel», *Communications*, 11 (1968), págs. 84-89. Recuérdese que Aristóteles ya había señalado la importancia del desarrollo verosímil de los hechos por encima de todo: «Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble» (*Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988, 1460a).

diferencia de un texto realista, cuando nos enfrentamos a un relato fantástico, esa exigencia de verosimilitud es doble, puesto que debemos aceptar –crear– algo que el propio narrador reconoce, o plantea, como imposible. Y eso se traduce en una evidente voluntad realista de los narradores fantásticos, que tratan de fijar lo narrado en la realidad empírica de un modo más explícito que los realistas.

Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe. La verosimilitud no es un simple accesorio estilístico sino que es algo que el mismo género exige, se trata de una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato. Y no sólo eso, sino que toda historia fantástica es presentada, además, como un suceso real para conseguir convencer al lector de la análoga «realidad» del fenómeno sobrenatural³². Recogiendo las acertadas ideas de Lovecraft en relación al género, todo relato fantástico

debe ser *realista* y ambiental, limitando su desviación de la naturaleza al canal sobrenatural elegido, y recordando que el escenario, el tono y los acontecimientos son más importantes a la hora de comunicar lo que se pretende que los personajes y la acción misma. El *quid* de cualquier relato que pretende ser terrorífico es simplemente la violación o superación de una ley cósmica inmutable –un escape imaginativo de la aburrida realidad–, pues los «héroes» lógicos son los *fenómenos* y no las *personas*³³.

Se ha insistido siempre en que no debemos considerar el realismo de una obra literaria en función de la fide-

³² No todos lo han visto así: Ana González Salvador afirma que la literatura fantástica no nace como reproducción ni imitación de la realidad, añadiendo que se aleja de la tradicionalmente llamada literatura realista. Aunque reconoce, más adelante, que, por la necesidad de la verosimilitud, la literatura fantástica utiliza las técnicas descriptivas del realismo (*Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, El Punto de Vista, 1980, págs. 31 y 55).

³³ Cito de August Derleth, «H. P. Lovecraft y su obra», prólogo a H. P. Lovecraft, *El horror de Dunwich*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 17.

dad textual a su referente: lo que pretende cualquier texto es, como antes señalé, inducir una respuesta «realista» en el lector. Pero, al mismo tiempo, leer supone cooperar con el texto, ponerlo en contacto con nuestra experiencia del mundo. Y la literatura fantástica nos obliga, más que ninguna otra, a leer referencialmente los textos, pues si, como advierte Villanueva, «en el realismo literario el "hors-texte" importa tanto (o más) como lo que efectivamente está expresado en él»³⁴, podríamos plantear lo fantástico como una especie de «hiperrealismo», puesto que, además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica. Porque el objetivo fundamental de todo relato fantástico es plantear la posibilidad de una quiebra de esa realidad empírica. Es por eso que va más allá del tipo de lectura que genera una narración realista o un relato maravilloso, donde al no plantearse transgresión alguna (el mundo y los sucesos narrados en el texto realista son «normales», cotidianos, y el texto maravilloso se desarrolla en un mundo autónomo, sin contacto con el real) nuestra recepción, podríamos decirlo así, se automatiza, no necesita ese continuo entrar y salir del texto para comprender lo que está sucediendo y, sobre todo, lo que ese texto pretende. En definitiva, ante las historias narradas en los relatos fantásticos no podemos mantener nuestra recepción limitada a la realidad textual.

El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad, incomprendible para la primera. Esas técnicas coinciden claramente con las fórmulas utilizadas en todo texto realista para dar verosimilitud a la historia narrada, para afirmar la referencialidad del texto: recurrir a un narrador extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes

³⁴ Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España - Espasa Calpe, 1992, pág. 172.

y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc.³⁵

Como vemos, lo fantástico es un modo narrativo que proviene del código realista, pero que a la vez supone una transformación, una transgresión de dicho código: los elementos que pueblan el cuento fantástico participan de la verosimilitud propia de la narración realista y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferenciación esencial entre lo realista y lo fantástico. Como señala Silhol³⁶, en la literatura realista tomamos lo verosímil como verdad; en la literatura fantástica, es lo imposible lo que deviene verdad (salvo, evidentemente, en aquellas historias en las que se genera una ambigüedad irresoluble).

En los relatos fantásticos todo suele ser descrito de manera realista, verosímil. El narrador trata de construir un mundo lo más semejante posible al del lector. Sin embargo, en el momento de enfrentarse con lo sobrenatural, su expresión suele volverse oscura, torpe, indirecta³⁷. El fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable. Como señaló Wittgenstein en uno de sus más acertados aforismos: «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo»³⁸. Pero el narrador no tiene otro medio que el lenguaje para evocar lo sobrenatural, para imponerlo a nuestra realidad:

³⁵ Para un análisis más en profundidad del concepto de verosimilitud en el género fantástico véase Jirí Srámek, «La vraisemblance dans le récit fantastique», *Études Romanes de Brno*, XIV (1983), págs. 71-82.

³⁶ Vid. Robert Silhol, «Qu'est-ce qu'est le fantastique?», en M. Duperray (ed.), *Du fantastique en littérature: figures et figurations*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, págs. 25-34.

³⁷ Claro que esto no debe ser tomado como una norma fija e inmutable para todos los relatos fantásticos, es decir, que no siempre se produce dicha imprecisión lingüística, porque hay ocasiones en que la descripción del fenómeno sobrenatural no genera demasiados problemas (no así la aceptación de su presencia).

³⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traducción e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza, 1989, aforismo 5.6.

El autor fantástico debe obligarlas [a las palabras], sin embargo, durante un cierto momento, a producir un «aún no dicho», a *significar un indesignable*, es decir, a hacer como si no existiese adecuación entre significación y designación, como si hubiera fracturas en uno u otro de los sistemas [lenguaje/experiencia], que no se corresponderían con sus homólogos esperados³⁹.

Lo fantástico supone, por tanto, el desajuste entre el referente literario y el lingüístico (pragmático), es decir, la discordancia entre el mundo representado en el texto y el mundo conocido. Como advierte Jackson, «lo fantástico dibuja la senda de lo no dicho y de lo no visto de la cultura»⁴⁰. La literatura fantástica deviene, así, un género profundamente subversivo, no ya sólo en su aspecto temático, sino también en el nivel lingüístico, puesto que altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro de dicho sistema⁴¹.

Así pues, el discurso del narrador de un texto fantástico, profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia, se hace vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar,

³⁹ Jean Bellemin-Noël, (1972), «Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)», *Littérature*, 8 (1972), citado por la traducción incluida en la presente antología, pág. 111.

⁴⁰ Rosie Jackson, *Fantasy, The literature of subversion*, Nueva York, New Accents, 1981, pág. 47. Parcialmente reproducido en la presente antología.

⁴¹ Jackson va más allá en su reflexión –de orden fundamentalmente psicoanalítico y sociológico–, puesto que concibe lo fantástico como una forma de lenguaje del inconsciente, como una forma de oposición social subversiva que se contrapone a la ideología del momento histórico en el que se manifiesta. En relación a este aspecto, véase también Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica* (Caracas, Monte Ávila, 1985), quien lleva a cabo un estudio de lo fantástico como una de las formas de la alteridad.

como le sucede al narrador de uno de los mejores relatos de H. P. Lovecraft, «La llamada de Cthulhu» (1926), quien al querer describir a la monstruosa criatura mencionada en el título, afirma:

No puede describirse el Ser que vieron, no hay palabras para expresar semejantes abismos de pavor e inmemorial demencia, tan abominables contradicciones de la materia, la fuerza y el orden cósmico. ¡Una montaña andando o dando tumbos!⁴²

El pasaje supera lo describable y deja al cuidado del lector el imaginar lo inimaginable. Lo fantástico narra acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencia; es, por tanto, la expresión de lo innombrable⁴³, lo que supone una dislocación del discurso racional: el narrador se ve obligado a combinar de forma insólita nombres y adjetivos, para intensificar su capacidad de sugerencia. Podemos decir entonces que la connotación reemplaza a la denotación⁴⁴. Así, en muchos relatos se plantea un interesante juego entre la imposibilidad de describir algo ajeno a la realidad humana y la voluntad de sugerir ese terror por medio de la imprecisión, de la insinuación. La indeterminación se convierte

⁴² Howard Phillips Lovecraft, «La llamada de Cthulhu», en *En la cripta*, Alianza, Madrid, 1989, pág. 153.

⁴³ No es casual que el propio Lovecraft titulase así uno de sus cuentos: «Lo innombrable» (1923).

⁴⁴ Siguiendo con el ejemplo de Lovecraft, el estilo literario de este autor americano nos sirve como perfecto ejemplo de lo que estamos diciendo. Lovecraft suele recurrir a construcciones oximorónicas o paradójicas en las descripciones de los seres y fenómenos sobrenaturales que pueblan sus relatos. Algunos críticos (entre ellos, Lin Carter y L. Sprague de Camp) le acusaron de una extraña enfermedad que tenía efectos negativos en sus relatos: la «adjetivitis», es decir, la utilización excesiva de adjetivos tales como «horrible», «obsceno», «malsano». Si bien es cierto que Lovecraft abusa de los adjetivos, creo que estos críticos no entendieron la inteligente manera en que muchas veces solía usarlos: sus construcciones oximorónicas y/o paradójicas del tipo «arquitectura obscena», «ángulos obscenos», «antigüedad malsana», «campanarios leprosos», «pestilentes tempestades», «nauseabundo concierto», sugieren algo imposible en nuestra realidad mediante adjetivos que, de manera independiente, se corresponden a cualidades de esa realidad.

en un artificio para poner en marcha la imaginación del lector.

En definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, puesto que trata de representar lo imposible, es decir, de ir más allá del lenguaje para trascender la realidad admitida. Pero el lenguaje no puede prescindir de la realidad: el lector necesita de lo real para comprender lo expresado; en otras palabras, necesita un referente pragmático. Y eso nos lleva, de nuevo, a plantear la necesaria lectura referencial de todo texto fantástico, a ponerlo siempre en contacto con la realidad para determinar que pertenece a dicho género.

4. EL MIEDO COMO EFECTO FUNDAMENTAL DE LO FANTÁSTICO

La transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector. Quizás el término «miedo» puede resultar exagerado, o confuso, puesto que no acaba de identificar claramente ese efecto que, a mi entender, todo relato fantástico busca producir en el lector. Tal vez sería mejor utilizar el término «inquietud», puesto que al referirme al «miedo» no hablo, evidentemente, del miedo físico ni tampoco de la intención de provocar un susto en el lector al final de la historia, intención tan grata al cine de terror (y tan difícil de lograr leyendo un texto). Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes (incluyo aquí al narrador extradiegético-homodiegético) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa). Y este es un efecto común a todo relato fantástico. No es extraño, por tanto, que Freud, en su artículo «Das Unheimliche», advierta que lo desconocido incluye ya etimológicamente un sentido amenazador para el ser humano: «La palabra alemana *unheimlich* es lo opuesto a *heimlich* (“íntimo”), *heimisch* (“doméstico”), *ver-*

traut (“familiar”); y puede inferirse que es algo terrorífico porque *no* es consabido (*bekannt*) ni familiar» (*op. cit.*, pág. 220). Y para su argumentación, recurre a otras lenguas, donde busca la traducción de *unheimlich*, con un resultado semejante: *locus suspectus* (un lugar ominoso), *intempesta nocte* (en una noche ominosa); *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly, haunted, a repulsive fellow, inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise, sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro*; en árabe y hebreo, *unheimlich* coincide con «demoníaco» y «horrendo»⁴⁵.

Tal es la importancia de ese efecto amenazador, que Lovecraft llegó incluso a afirmar que el principio de lo fantástico no se encuentra en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esa experiencia debe ser el miedo: «Debemos considerar preternatural una narración, no por la intención del autor, ni por la pura mecánica de la trama, sino por el nivel emocional que alcanza»⁴⁶. Aunque esta afirmación no deja de ser exagerada, puesto que hay cuentos de miedo que no son fantásticos, llama la atención sobre el necesario efecto terrorífico que debe tener toda narración

⁴⁵ Lástima que Freud haga desembocar su reflexión sobre lo ominoso en el terreno de los traumas de índole sexual, lo que le lleva a ofrecer una simplista interpretación de diversos temas y motivos fantásticos donde lo sexual, a mi entender, brilla por su ausencia. Así, por ejemplo, al reflexionar sobre el motivo del doble advierte que «el recurso de la duplicación para defenderse del aniquilamiento tiene su correlato en un medio figurativo del lenguaje onírico, que gusta de expresar la castración mediante duplicación o multiplicación del símbolo genital» (pág. 235). Otro ejemplo de semejante argumentación es el siguiente: «Miembros seccionados, una cabeza cortada, una mano separada del brazo, pies que danzan solos... contienen algo enormemente ominoso, en particular cuando se les atribuye todavía una actividad autónoma. Ya sabemos que esa ominosidad se debe a su cercanía respecto del complejo de castración» (pág. 243). O la siguiente afirmación, que se hace difícil de aceptar: «Muchas personas concederían las palmas de lo ominoso a la representación de ser enterrados tras una muerte aparente. Sólo que el psicoanálisis nos ha enseñado que esa fantasía terrorífica no es más que la trasmutación de otra que en su origen no presentaba en modo alguno esa cualidad, sino que tenía por portadora una cierta concupiscencia: la fantasía de vivir en el seno materno» (pág. 243).

⁴⁶ Howard Phillips Lovecraft, *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 11.

fantástica sobre el lector. Un efecto que, por el contrario, Todorov y Belevan⁴⁷, entre otros, no conciben como una consideración necesaria para la existencia de lo fantástico, aunque admiten que a menudo está ligada a los relatos de este género.

Yo comparto la tesis de Lovecraft (Caillois, Bellemin-Noël y Bessière, entre otros, también reclaman la necesaria presencia del miedo en la literatura fantástica), puesto que el efecto que produce la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, el choque entre lo real y lo inexplicable, nos obliga, como dije antes, a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo:

El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que deriva de la incapacidad de concebir—aceptar—la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación—natural o sobrenatural codificada—para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir a un grado mínimo de lo *posible* (Ilámese milagro o alucinación) (Reisz, *op. cit.*, pág. 197).

La presencia del miedo, además, nos permite distinguir perfectamente la literatura fantástica de la maravillosa: el relato maravilloso tiene siempre un final feliz (el bien se impone sobre el mal); sin embargo, el relato fantástico se desarrolla en medio de un clima de miedo y su desenlace (además de poner en duda nuestra concepción de lo real) suele provocar la muerte, la locura o la condenación del protagonista.

5. LA ÚLTIMA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO: LO «NEOFANTÁSTICO»

He dejado para el final el comentario de una de las conclusiones más controvertidas de Todorov, según la cual la

⁴⁷ Cf. Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.

literatura fantástica ya no tiene razón de ser en el siglo XX, puesto que ha sido reemplazada por el psicoanálisis. Su afirmación se basa en la idea de que la literatura fantástica ha perdido la función social que tuvo en el siglo XIX, manifestada a través del tratamiento de temas tabú, puesto que gracias al psicoanálisis estos temas han perdido tal consideración, por lo cual dicho género ha dejado de ser necesario: «la literatura fantástica no es más que la mala conciencia de ese siglo XIX positivista»⁴⁸.

A ello hay que añadir otro aspecto fundamental en su razonamiento: según Todorov, la imposibilidad manifestada en el siglo XX de creer en una realidad inmutable, elimina toda posibilidad de transgresión y, con ello, el efecto fantástico basado en dicha transgresión: «El hombre “normal” es precisamente el ser fantástico; lo fantástico se convierte en regla, no en excepción» (*op. cit.*, pág. 182).

La base del razonamiento de Todorov se encuentra en *La metamorfosis* de Kafka, una novela en la que se describe un evidente fenómeno sobrenatural (la transformación, como es sabido, del protagonista en un insecto), del que no se nos da ninguna explicación y que, para mayor confusión, no produce ningún tipo de vacilación ni asombro en el narra-

⁴⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970, pág. 176. González Salvador (*op. cit.*, pág. 49) coincide con esta idea al señalar que la literatura fantástica del siglo XX, debido a los avances de la ciencia y el psicoanálisis, ha perdido toda su voluntad transgresora: según ella, los relatos de Kafka no postulan ninguna alteración de la realidad porque todo lo narrado sucede en la más estricta normalidad (aunque sacan a la luz aspectos ocultos o desconocidos de la realidad cotidiana). No hay asombro ni miedo en los personajes porque nunca sienten su realidad invadida por lo sobrenatural. A este tipo de relatos fantásticos desarrollado en el siglo XX lo denomina «literatura de lo insólito»: «obras donde lo sobrenatural no tiene cabida, donde la irrealdad no es mencionada como tal por el propio relato, donde no existe ruptura alguna que divida el universo en dos mundos opuestos y donde, por supuesto, no cabe la posibilidad de una vuelta a la normalidad ya que ésta nunca fue transgredida. No es necesario que intervengan fuerzas exteriores puesto que algo está sucediendo en nuestro vivir cotidiano; un sentimiento de lo no familiar lo invade sin que ninguna intrusión modifique su ordenación» (págs. 58-59). Pero, si lo sobrenatural no tiene cabida, o, mejor, si no hay transgresión alguna, ¿cómo sabemos que dichos textos son fantásticos?

dor, el protagonista (Gregor Samsa) y su familia⁴⁹. Según Todorov, el texto de Kafka rompe los esquemas de la literatura fantástica tradicional: en él, la vacilación deja de tener sentido porque su finalidad era la de sugerir la existencia de lo fantástico y proponer el paso de lo natural a lo sobrenatural⁵⁰. El proceso, en Kafka, es el inverso: partiendo de lo sobrenatural, llegamos a lo natural. Pero eso tampoco significa que nos situemos en el ámbito de lo maravilloso, puesto que el mundo del texto es –funciona como– nuestro mundo, sólo que en él se ha introducido un acontecimiento aparentemente imposible (que, como sucede en lo fantástico tradicional, se presenta como una excepción).

La situación es, advierte Todorov, diferente a la de la literatura fantástica del siglo XIX: en ella, el acontecimiento sobrenatural era percibido como tal al proyectarse sobre el fondo de lo que se consideraba normal y natural (transgredía las leyes de la naturaleza). En el caso de Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce ninguna vacilación porque el mundo descrito es, según Todorov, totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento que le sirve de fondo. Se invierte, pues, el proceso de la literatura fantástica, según el cual se postula primero la existencia de lo real, para luego ponerlo en duda. El mundo de Kafka es considerado, por tanto, como un mundo al revés en el que

⁴⁹ Una situación semejante, por tanto, a la que se produce en el «realismo maravilloso» y en lo «maravilloso cristiano», aunque con un desarrollo y una intención muy diferentes, como enseguida veremos.

⁵⁰ La falta de explicación del fenómeno y, sobre todo, de asombro en los personajes de los relatos de Kafka, ha llevado a otros críticos a rechazar su componente fantástico: así, Louis Vax aduce que *La metamorfosis* «antes que al género fantástico, corresponde al psicoanálisis y a la experiencia mental» (*Arte y literatura fantásticas*, *op. cit.*, pág. 85); Jacques Finné basa su negación en lo que denomina el evidente simbolismo de la novela de Kafka (*La littérature fantastique (essai sur l'organisation surnaturelle)*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, pág. 45); y Marie-Laure Ryan, basándose en el concepto de vacilación, afirma que *La metamorfosis* es «un texto que Todorov excluye –con razón– de lo fantástico», y sitúa la novela de Kafka más cerca del funcionamiento del cuento de hadas, donde no se cuestiona lo sobrenatural («Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción», en A. Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco / Libros, 1997, pág. 199).

lo fantástico deja de ser una excepción para convertirse en la regla del funcionamiento de ese mundo.

Esa ausencia de vacilación eliminaría el posible componente fantástico de un relato que, por el contrario, y a mi entender, pertenece sin duda a dicho género. Y, sorprendentemente, Todorov, aunque lo advierte, no toma en consideración que la inexistencia de asombro, de inquietud, en los personajes no quiere decir que el lector no se sorprenda ante lo narrado. Por contra, como señala Reisz,

Que la transformación de Gregorio Samsa en insecto sea presentada por el narrador y asumida por los personajes sin cuestionamiento, es sentido por el receptor como otro de los *imposibles* de la historia, si bien de orden diverso que la metamorfosis misma. Puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el no-cuestionamiento de esa transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad.

[...] el modelo de realidad subyacente [en el texto] hace aparecer las conductas de los personajes como transgresivas de un orden asumido como normal pero, a su vez, el universo enrarecido que la ficción presenta como *fáctico*, denuncia ese modelo subyacente como ilusorio, propone implícitamente la revisión de las nociones mismas de realidad y normalidad⁵¹.

Así, en los relatos de Kafka, como en los de otros escritores fantásticos del siglo XX (Borges y Cortázar son dos ejemplos perfectos), nos encontramos con una nueva manera de cultivar el género que no funciona según los esquemas todorovianos: lo que Alazraki denomina neofantástico⁵².

La ausencia de tres aspectos fundamentales es lo que diferencia, según Alazraki, lo neofantástico de lo fantástico tradicional (que identifica con el cultivado en el siglo XIX)⁵³:

⁵¹ Reisz, *op. cit.*, págs. 218 y 220-221.

⁵² Véase Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, y «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, XIX, 2 (1990), págs. 20-33 (reproducido en la presente antología).

⁵³ Un fantástico «tradicional» que se ha seguido cultivando con gran éxito a lo largo de este siglo XX por autores como Arthur Machen, H. P. Lovecraft,

la explicación del fenómeno, el sentido claro de éste y el componente terrorífico. Según Alazraki, la intención de provocar miedo en el lector no se da en los relatos neofantásticos, sino que, por el contrario, estos producen perplejidad o inquietud «por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario»⁵⁴. Pero eso, a mi entender, lo iguala a lo fantástico del siglo XIX, puesto que ambos se basan en una misma idea: el rechazo de las normas o leyes que configuran nuestra realidad.

Lo que parece deducirse de las opiniones de Alazraki, y también de Todorov, es que la literatura fantástica contemporánea se inserta en la visión posmoderna de la realidad, según la cual el mundo es una entidad indescifrable⁵⁵. Vivimos en un universo totalmente incierto, en el que no hay verdades generales, puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a lo real: el «universo descentrado» al que se refiere Derrida. No existe, por lo tanto, una realidad inmutable porque no hay manera de comprender, de captar qué es la realidad. Y esa idea da la razón, en parte, a Todorov y a Alazraki al postular la imposibilidad de toda transgresión: si no sabemos qué es la realidad, ¿cómo podemos plantearnos transgredirla? Más aún, si no hay una visión unívoca de la realidad, todo es posible, con lo cual tampoco hay posibilidad de transgresión.

Robert Bloch o, más recientemente, Stephen King y Clive Barker, por citar los nombres más célebres.

⁵⁴ Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», citado por la versión recogida en la presente antología, pág. 277.

⁵⁵ Evito entrar en el espinoso asunto de la filosofía posmoderna y su manifestación literaria. Entre la extensa bibliografía véanse Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1986; Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989; Gianni Vattimo *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990; Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991; y Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

Pero he advertido que dicha concepción sólo da en parte la razón a Todorov y a Alazraki porque si bien es cierto que la filosofía posmoderna justifica perfectamente esa idea, nuestra experiencia de la realidad nos sigue diciendo que los seres humanos no se transforman en insectos ni vomitan conejos vivos (como el protagonista de «Carta a una señora en París», de Cortázar). Por lo tanto, poseemos una concepción de lo real que, si bien puede ser falsa, es compartida por todos los individuos y nos permite, en última instancia, plantear la dicotomía normal / anormal en la que se basa todo relato fantástico. Porque no olvidemos, y el propio Todorov lo reconoce, que el mundo del relato fantástico contemporáneo es nuestro mundo, y todo aquello que, situado en él, contradiga las leyes físicas por las que creemos que se organiza dicho mundo, va a suponer una transgresión evidentemente fantástica.

A mi entender, lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo:

Hasta el presente siglo, se puede decir que los escritores parten de concepciones empíricas, aunque bastante estables, respecto a la realidad, dirigiéndose, para encontrar los elementos antinómicos, a las esferas religiosas, míticas, mágicas, legendarias. En nuestro siglo se realiza una revolución: la seguridad acerca de la realidad entra en crisis, a la vez que se secan las fuentes del absurdo «institucionalizado» (religión, mito, etc.). La dialéctica realidad / irrealidad se implanta, pues, *ex novo* y sólo en el terreno de la resquebrajada y huidiza realidad. [...] convertidas en algo fugaz las características de lo real, queda también comprometida la identificación de su contrario. Lo maravilloso (siempre en sentido peyorativo: el absurdo, la pesadilla) anida en la cotidianidad, la hace aún más impenetrable, enemiga, incomprensible. Si lo maravilloso tradicional ponía en duda las leyes físicas de nuestro mundo, lo

maravilloso moderno desmiente los esquemas de interpretación que el hombre en su larga trayectoria ha dispuesto para su propia existencia (Segre, *op. cit.*, pág. 258)⁵⁶.

Eso es, básicamente, lo que pretende Borges con sus cuentos fantásticos: demostrar que el mundo coherente en el que creemos vivir, gobernado por la razón y por categorías inmutables, no es real (en una valoración extrema del idealismo absoluto). Borges parte de una premisa fundamental en su reflexión: la realidad es incomprendible para la inteligencia humana, pero eso no ha impedido al hombre elaborar multitud de esquemas que intentan explicarla (filosofía, metafísica, religión, ciencia). Y el resultado de la aplicación de dichos esquemas de pensamiento no es la explicación del universo sino la creación de una nueva realidad: el ser humano, incapaz de conocer el mundo, crea uno a la medida de su mente (no es extraño, pues, que se considere a Borges uno de los padres de la posmodernidad), donde, de algún modo, y esa es la terrible ironía que Borges nos quiere hacer ver, el hombre vive feliz. La realidad es, por lo tanto, una construcción ficticia, una simple invención. Lo que hacemos, en definitiva, es emular a los anónimos artífices de Tlön, quienes crean un mundo a su imagen y semejanza, un mundo ordenado, «un laberinto urdido por los hombres», que acaba imponiéndose al mundo real⁵⁷.

⁵⁶ Con el término «maravilloso», Segre se refiere, evidentemente, a lo que hemos dado en denominar «fantástico».

⁵⁷ Como vemos en el ejemplo citado, seguimos necesitando de lo real para deducir que un fenómeno es fantástico. Aunque quizás, en estos tiempos posmodernos, deberíamos hablar, tal y como hace Edelweis Serra, de lo «ordinario», más que de lo real, planteando así, la oposición ordinario / extraordinario. Serra parte de la idea de que la esfera de lo real es inabarcable: «la realidad, toda la realidad, postula todos los reales posibles, aun lo racionalmente imposible». Y es por eso que propone la oposición ordinario / extraordinario, es decir, el choque entre el orden establecido, habitual de lo real, y «otros órdenes de lo real no habituales donde caben las dimensiones imaginaria, onírica, extralógica, extrasensorial, sobrenatural; en síntesis, “lo fantástico”» («El cuento “fantástico”», en *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa Editorial, 1978, pág. 106). Serra distingue, a su vez, diversos grados de lo «extraordinario»: hiperbólico, extrasensorial, extralógico y sobrenatural. Los tres primeros, si bien no suspenden las leyes naturales, descubren otras leyes secretas y misteriosas de lo real, al margen de lo ordinario.

Así pues, si la literatura fantástica del siglo XIX nos advertía de la posibilidad de que la realidad sobrepasase el conocimiento racional, Borges va un paso más allá al postular que el mundo coherente en el que creemos vivir es puro artificio, irreal. Y eso, a mi entender, y a pesar de las palabras anteriormente citadas de Alazraki, produce inquietud y asombro en el lector. Pensemos en los tres relatos antes citados, historias en las que el miedo, a primera vista, parece no jugar un papel de importancia: *La metamorfosis*, de Kafka, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, y «Carta a una señorita en París», de Cortázar; aunque sus respectivos narradores no busquen, mediante la trama o la atmósfera, crear un efecto terrorífico, ¿cómo podemos calificar a la impresión que genera en el lector lo que significa la posibilidad de que un hombre se despierte una mañana convertido en insecto? ¿o de que en el mundo real empiecen a aparecer objetos provenientes de un mundo ficticio?⁵⁸ ¿o de que un individuo vomite pequeños conejitos, por más encantadores que estos puedan ser, y que trate por todos los medios de esconderlos, en lugar de preguntarse por qué los vomita? En estos tres cuentos se hace evidente que la transgresión de las leyes de la realidad genera inquietud por la simple posibilidad de dicha transgresión, lo que ya no las hace estables ni fiables.

Así pues, aunque en la narrativa fantástica del siglo XX el narrador y los personajes no siempre manifiestan abiertamente su desconcierto, no cabe duda, como advierte Reis, de que «el lector concreto, exactamente a causa de ese silencio, al confrontar los acontecimientos fantásticos con los parámetros suministrados por la realidad, constata su incom-

⁵⁸ Recuérdese que en la postdata con la que se cierra el relato de Borges, el narrador refiere que han empezado a aparecer en nuestro mundo objetos provenientes de Tlön, un planeta ficticio. Y no sólo eso, sino que dicha postdata termina con la amenaza de disolución del mundo real, sustituido por «la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado» como es Tlön. Es evidente que, detrás de la historia narrada, subyace una reflexión que va más allá de lo meramente fantástico, puesto que Tlön es, en definitiva, una metáfora de nuestro mundo: preferimos el orden representado por Tlön, en última instancia ficticio, a aceptar que la realidad es algo caótico, imprevisible e incomprendible.

patibilidad. Lo fantástico produce una ruptura, al poner en conflicto los precarios contornos de lo real cultural e ideológicamente establecido» (*op. cit.*, pág. 7).

Por lo tanto, más que entender lo neofantástico como diferente de lo fantástico tradicional, creo que el primero representa una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico, en función de una noción diferente del hombre y del mundo: el problema planteado por los románticos acerca de la dificultad de explicar racionalmente el mundo, ha derivado en nuestro siglo hacia una concepción del mundo como pura irrealidad. Como afirma Teodosio Fernández:

La aparición de lo fantástico no tiene por qué residir en la alteración por elementos extraños de un mundo ordenado por las leyes rigurosas de la razón y la ciencia. Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo⁵⁹.

Algunos estudiosos del género han tratado de diferenciar lo fantástico tradicional de su reelaboración contemporánea en función de un supuesto uso particular del lenguaje. Así, Campra⁶⁰ nos ofrece uno de los primeros análisis de lo fantástico desde ese punto de vista, planteando como caracterizadora del género una transgresión lingüística en todos los niveles del texto: en el nivel semántico (referente del relato), como superación de límites entre dos órdenes dados como comunicables (natural / sobrenatural, normal / anormal); en el nivel sintáctico (estructura narrativa), reflejado, sobre todo, en la falta de causalidad y de finalidad⁶¹;

⁵⁹ Teodosio Fernández, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Siruela, 1991, citado por la versión recogida en la presente antología, págs. 296-297.

⁶⁰ Rosalba Campra, «Il fantastico. Una isotopia della trasgressione», *Strumenti Critici*, xv, 45 (1981), págs. 199-231 (artículo recogido en la presente antología).

⁶¹ Campra, en el citado artículo, afirma que la literatura fantástica altera la dinámica convencional de los textos narrativos puesto que la motivación no es intuible ni se le propone al lector explicación alguna. Altera,

y en el nivel del discurso, como negación de la transparencia del lenguaje (utilización, por ejemplo, de una adjetivación fuertemente connotada, tal y como vimos antes). Estas oposiciones y transgresiones no funcionan, pues, como un hecho puramente de contenido; vienen también a subvertir las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso como otros modos de la transgresión. Eso le lleva a concluir que «lo fantástico no es sólo un hecho de percepción del mundo representado, sino también de escritura, por lo que su caracterización puede ser definida históricamente según diferentes niveles»⁶². En definitiva, lo que Campra plantea en su artículo es que en el siglo XX se ha dado un cambio fundamental: el paso de lo fantástico como fenómeno de percepción (domina el componente semántico), propio del siglo XIX, a lo fantástico como fenómeno de escritura, de lenguaje. Un predominio del nivel verbal que está directamente relacionado con una tendencia general del contexto literario. Una idea que Campra desarrolló en un artículo posterior:

la literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos —no necesariamente fantásticos—; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre los distantes elementos de lo real⁶³.

Pero a pesar de esa dimensión lingüística, Campra reconoce la necesidad de una lectura referencial, contrastando los fenómenos narrados en el texto y nuestra concepción de lo real, para calificar dicho texto como fantástico.

Tanto lo fantástico tradicional como lo fantástico contemporáneo se basan en una misma idea: producir la incer-

en definitiva, la verosimilitud sintáctica, uno de cuyos principios básicos es la motivación de los diversos procesos que se ponen en movimiento en el texto.

⁶² Citado por la traducción incluida en la presente antología, pág. 191.

⁶³ Rosalba Campra, «Fantástico y sintaxis narrativa», *Río de la Plata*, 1 (1985), pág. 97.

tidumbre frente a lo real. Es cierto que pueden haber cambiado las formas para expresar la transgresión, pero seguimos necesitando lo real como término de comparación para determinar la fantasticidad, si es posible denominarla así, de un texto literario⁶⁴.

En definitiva, lo fantástico contemporáneo mantiene la estructura básica del género a lo largo de su historia: plantear la contradicción entre lo natural y lo sobrenatural. Por tanto, la narrativa fantástica tradicional y la neofantástica están mucho más cerca de lo que a primera vista pudiera parecer: «La función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700, aunque a través de mecanismos bien diferentes —y que indican los cambios de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes— sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad»⁶⁵. Y, como se hace patente con la obra de los autores citados, el género fantástico goza de una vida muy saludable, lejos de las apocalípticas aseveraciones de Todorov.

* * *

El objetivo de esta antología es dar razón de las diferentes aportaciones teóricas acerca de la literatura fantástica que han aparecido en los últimos treinta años. Podría parecer innecesario remontarse tres décadas atrás para elaborar esta antología, pero es imposible plantear reflexión alguna sobre lo fantástico sin acudir, aunque sea tan sólo para revisarlo o refutarlo, al texto inaugural en la investigación contemporánea sobre dicho género: *Introduction à la littérature fantastique* (1970), de Tzvetan Todorov. Es cierto que ya Castex, Caillois o Vax, por citar algunos de los prece-

⁶⁴ Mary Erdal Jordan va aún más lejos al definir lo fantástico moderno como un fenómeno lingüístico, aunque también considera «a dicha narrativa dependiente en extremo de una noción de extratexto que la define como expresión de una realidad contrastada» (*La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1998, pág. 111).

⁶⁵ Campra, *op. cit.* Citado por la traducción incluida en la presente antología, pág. 191.

dentes más importantes, propusieron interesantes definiciones del género en los años 50 y 60, pero, sin embargo, los postulados de Todorov han sido los que verdaderamente han despertado el interés teórico y crítico por la literatura fantástica, generando un considerable número de ensayos en estos últimos años. Así pues, me ha parecido lo más indicado empezar esta antología con los capítulos segundo y tercero del ensayo de Todorov, en los que el crítico de origen búlgaro acomete la definición (fundamentalmente estructuralista) de lo fantástico.

Junto a los capítulos del ensayo de Todorov he incluido, en la primera sección, otro de los textos que se ha convertido también en referencia ineludible para las posteriores aproximaciones teóricas al género: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (1974), de Irène Bessièrre, en el que parte de una perspectiva sociológica en su acercamiento a lo fantástico, postulando que el relato fantástico explora las dualidades y contradicciones de la cultura.

Los seis textos recogidos en el segundo apartado de la antología plantean diversos acercamientos a lo fantástico más allá de la definición estructuralista de Todorov. En ellos se examina lo fantástico en su dimensión psicoanalítica (Bellemin-Noël), lingüística (Campra, Bozzetto), ficcional (Reisz) o como expresión de la alteridad (Jackson, Nandorfy). Debo advertir que su ordenación es meramente cronológica.

La última sección de la antología responde a un problema fundamental: lo inadecuado de la definición de Todorov para algunas manifestaciones de la literatura fantástica del siglo XX. Los artículos de Jaime Alazraki y Teodosio Fernández proponen sendas definiciones de los dos nuevos caminos fantásticos bautizados respectivamente «neofantástico» y «realismo maravilloso».

En resumen, el objeto de esta antología es ofrecer una selección de las más representativas vías de acceso a lo fantástico que han aparecido en el último tercio del siglo XX, sin privilegiar ninguna. Queda, pues, en manos del lector el escoger entre las diversas variantes.

La selección bibliográfica que cierra el volumen se limita exclusivamente a textos que abordan el estudio del géne-

ro fantástico desde un punto de vista teórico, más allá de manifestaciones particulares en un determinado periodo histórico, en una determinada literatura nacional o de autores y obras individuales.

No quisiera acabar esta introducción sin expresar mi agradecimiento a todos aquellos que han colaborado en la preparación de esta antología. En primer lugar, quiero dar las gracias a Enric Sullà, a quien debo el primer impulso para llevarla a cabo, por sus consejos en la selección de algunos de los textos recopilados. También quiero agradecer a Gonzalo Pontón Gijón su atenta lectura de estas páginas, así como su colaboración, junto a Luigi Giuliani, en las tareas traductoras. Y, finalmente, dar las gracias a Jean Bellemin-Noël y a Rosalba Campra, por su amabilidad y su colaboración en la versión española de sus respectivos artículos. No olvido al resto de autores incluidos en esta antología, quienes dieron todas las facilidades posibles para la reproducción de sus artículos, ni tampoco a José Antonio Mayoral, sin cuyo interés este libro no hubiera llegado a buen puerto.