

## DE LO FANTÁSTICO Y DE LA LITERATURA FANTÁSTICA

Me pareció oír el grito susurrado:

«¡El horror! ¡El horror!»

Joseph Conrad

*El corazón de las tinieblas*

Elaborar una aproximación teórica a la literatura fantástica en tan breve espacio requiere, a mi entender, establecer desde un principio una serie de precisiones que equivaldrán a señalar los límites del proyecto y, por qué no decirlo, los de su autora.

En primer lugar recordaré la casi imposibilidad, a menudo reconocida por la crítica, de aprehender «lo fantástico» o de definirlo, limitación que en este caso me aventuro a ignorar, cayendo, una vez más, en la tentación de desarrollar un discurso racional sobre una manifestación vinculada a lo imaginario e irracional.

En segundo lugar, me limitaré a literaturas que me son próximas como la europea y la americana, excluyendo, por ignorancia, la referencia a literaturas orientales, africanas, etc.<sup>1</sup>.

La tercera delimitación consiste en privilegiar la expresión fantástica en su manifestación narrativa, dejando a un lado otros géneros como el teatro y la poesía. Justificaré más adelante esta exclusión puesto que existen Antologías que incluyen una «poesía fantástica»<sup>2</sup>.

En cuanto a la delimitación cronológica, ésta requiere una serie de puntualizaciones ya que plantea el tema del nacimiento de esta literatura y el de su evolución: para algunos autores<sup>3</sup>, lo fantástico es de todos los tiempos y de todos los países; para otros<sup>4</sup>, existe un paralelismo entre la manifestación literaria de lo fantástico y el

---

1 Nótese al respecto la reciente publicación de Moss Roberts: *El cuento fantástico de China*, Ed. Crítica, Grijalbo, 1982.

2 L. Vax, *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1979. Revista *Europe* «les fantastiques» n.º 611 marzo 1980. H. Parisot, *Les poètes hallucinés. Anthologie de la poésie fantastique*, Paris, Flammarion, 1966. A. Vircondet, *La poésie fantastique française*, Paris, Seghers, 1973.

3 L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1960. M. Schneider, *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.

4 J. Retinger, *Le conte fantastique dans le romantisme français*, 1.ª ed., 1909, Genève, Slatkine Reprints, 1973. H. Matthey, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Lausanne,

Romanticismo e incluso entre ésta y la literatura «fin de siècle»<sup>5</sup>. Esta vinculación con el Romanticismo hace suponer que la literatura fantástica florece en aquellos países en los que surge un fuerte movimiento romántico, como son los anglosajones y Alemania, siendo más escasa en el marco mediterráneo —España e Italia—. En este sentido, Francia representaría un eslabón intermedio.

Por otra parte, la aproximación cronológica plantea no sólo el problema de la evolución del «género», sino también el de su deslinde con respecto a otras nociones vecinas como podrían ser lo «maravilloso», la leyenda popular, la ciencia-ficción, la utopía, etc.

Finalmente, me permitiré una observación: el vocablo «fantástico» es como una moneda de dos caras donde late la ambigüedad: «fantástico», como sustantivo, es una noción que remite a una categoría estética cuyas manifestaciones concretas son múltiples (pintura, música, cine, literatura...); «fantástico», como adjetivo, nos permite hablar de una literatura donde se expresa lo fantástico, categoría estética pero también categoría de lo imaginario vinculada a las estructuras del inconsciente (individuales y colectivas) y a un ámbito cultural y social. Puede decirse que «lo fantástico» es un visión de la realidad o, si se prefiere, la percepción de una realidad fundamental que nos aproxima a lo simbólico y que nos une, por sus raíces, a lo sagrado.

El estudio de esta noción, en su expresión literaria, tendrá que tener en cuenta estos lazos pero también las leyes que rigen el texto y que permiten que éste se configure como «género».

Un recorrido por la literatura crítica que se ha interesado por el tema nos lleva a distinguir varias aproximaciones al relato fantástico. Para el autor y crítico F. Hellens, lo fantástico no es un género sino una manera de ver, de sentir y de imaginar que se encuentra en todas las literaturas del mundo, de todos los tiempos y en las obras más realistas. Según este autor, lo fantástico debe su existencia a la imaginación espontánea, a elementos vitales de la naturaleza humana, a la intuición:

«No hay fantástico sin poesía; sólo percibo la imaginación real en la soledad, en el aislamiento voluntario y la rebelión del poeta»<sup>6</sup>.

Es obvio que tal visión no sólo niega todo intento de tipificación, dificultando así la labor crítica, sino que defiende una actitud en el creador que E. Anderson Imbert también señalará:

---

Payot, 1915. P.G. Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1966. E.F. Bleiler, *The checklist of fantastic literature*, Chicago, Shasta publishers, 1948. J.B. Baronian, *Un nouveau fantastique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1977. M.J. Lefebvre, *Deux aspects de l'imaginal: le fantastique et les «visions»*, Revue de l'Université de Bruxelles, Ed. ULB, 1971. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

5 J. Pierrot, *L'imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977. J.B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978.

6 F. Hellens, *Le fantastique réel*, Bruxelles-Amiens, Sodi, 1967, p. 11.

«A un cuento podemos calificarlo de fantástico si comprobamos en su texto que la intención del cuentista ha sido valer, como única explicación de los hechos que cuenta, la que él ofrece porque así le da la gana. Esta explicación es arbitraria, antojadiza, independiente de las explicaciones racionales que valgan para hechos análogos que se den fuera del cuento. Quien quiera estudiar los cuentos fantásticos de Darío debe comprender, pues, su intención»<sup>7</sup>.

Dejando a un lado el impresionismo crítico, encontramos un buen número de textos que podrían relacionarse con el método histórico literario. Un magnífico ejemplo es el de Castex<sup>8</sup>, obra que precisa en su título los límites espacio-temporales de la producción fantástica francesa en un periodo que se sitúa aproximadamente entre 1830 y 1890. El libro comprende dos apartados: el primero es una «perspectiva de conjunto» y el segundo se centra en el análisis de los «maestros del género». Para Castex, el punto de partida de esta literatura coincide con el «renacimiento de lo irracional» y de las doctrinas esotéricas, siendo el precursor en Francia J. Cazotte (*Le diable amoureux*, 1772) y, el modelo, los cuentos de Hoffmann reeditados entre 1828 y 1830. De este modo, se inicia una «edad de oro» en la que destacan, nos dirá el autor, tres tipos de cuentos fantásticos según el valor que cobra la noción de explicación del misterio: explicación objetiva, explicación subjetiva o ausencia de explicación. Gautier, Mérimée, Flaubert, Villiers de l'Isle Adam, Lautréamont y Maupassant serán los maestros del relato fantástico.

La afirmación de Castex en cuanto a la paternidad del cuento fantástico en Francia no es compartida por otros autores que señalan a William Beckford (*Vathek*, 1786) como precursor o a Jan Potocki con su obra escrita en francés *El manuscrito encontrado en Zaragoza* cuya primera parte se publicó en San Petesburgo en 1804<sup>9</sup>.

Si ampliamos el campo francés a la literatura fantástica en general, podríamos mencionar, de acuerdo con E.F. Bleiler<sup>10</sup>, a Walpole y su *Castillo de Otranto* (1764), primer relato gótico donde se dan cita, según el autor, la novela moderna y la de caballería, «novel» y «romance». Como indica Maurice Lévy<sup>11</sup>, la novela gótica no podía surgir sino en un contexto racionalista y en un país donde imperaba la Reforma: significaba el primer intento de dominar la creencia mediante la historia, y lo sobrenatural mediante una escritura al fin consciente de los imperativos de lo real. Así nacen los textos de Anne Radcliffe (*Los misterios de Udolfo*, 1794), M.G. Lewis

7 F. Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires Centro Editor de la América Latina, 1967: cap. XXI, «El cuento fantástico», citado por José Olivio Jiménez, Rubén Darío: *Cuentos fantásticos*, Alianza ed. 1967.

8 P.G. Castex, op. cit.

9 *Vathek*, introducción de Guillermo Carnero, Barcelona, Seix Barral, 1968; *Manuscrito...*, introd. de J. Caro Baroja, Alianza ed., 1971.

10 E.F. Bleiler, op. cit.

11 M. Lévy, *Le roman gothique anglais*, Toulouse, Association des publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines, 1968. Del mismo autor: «Gothique et fantastique», *Rev. Europe*, op. cit., p. 43.

(*El monje*, 1795), Maturin (*Melmoth*, 1820), Bulwer Lytton (*Zanoni*, 1842), Sheridan Le Fanu (*Carmilla*, 1871), Bram Stoker (*Drácula*, 1897), esos últimos introduciendo el folklore centroeuropeo e iniciando ya vías de ampliación del género a partir de las leyendas, como podemos ver en John Buchan, Arthur Machen, Lord Dunsany y el muy conocido H.P. Lovecraft.

El siglo XIX es pues comúnmente reconocido como el marco tradicional de la literatura fantástica como asegura Caillois:

«De Rusia a Pensilvania, en Irlanda y en Inglaterra como en Alemania y en Francia, es decir sobre toda la extensión de la cultura occidental, exceptuando el Mediterráneo, a ambos lados del Atlántico, en el espacio de una treintena de años, de 1820 a 1850 aproximadamente, este género inédito distribuyó sus obras maestras»<sup>12</sup>

También en J.B. Baronian encontramos la misma referencia temporal:

«En el momento en que lo fantástico nació o, por decirlo con más precisión, en el momento en que hacia finales del siglo XVIII, lo fantástico hizo surgir respecto a la tradición de la novela valores autónomos y originales, en el momento en que se distinguió claramente de lo maravilloso, de lo gótico y de lo frenético, se desarrolló efectivamente, sobre todo bajo la instigación de Hoffmann, alrededor de temas importantes»<sup>13</sup>.

Estas citas nos llevan a considerar no sólo el problema de las fechas y lugares con respecto al origen de esta literatura, sino también el problema de su evolución, estrechamente vinculado al de su deslinde o parentesco con otros «géneros» o modos, como indica Baronian y como ya señalé en las primeras líneas de este estudio. Por mi parte, me permito aplazar el análisis de éstos y centrarme, de momento, en un punto de la frase de Caillois en el que se refiere a la ausencia de producción fantástica en los países mediterráneos. Caillois no es el único en mantener tal afirmación<sup>14</sup>: de este modo, España no sería terreno fértil en literatura fantástica, salvo honrosas excepciones. Admitamos, ciertamente, la escasez de obras teóricas al respecto que contrasta con la gran producción de nuestro vecino país Francia en donde la literatura fantástica dista mucho de alcanzar la importancia que tiene en los países anglosajones. Quizás sea la escasez de teóricos del tema la que haya hecho ver una penuria en la creación llegándose incluso a pensar que el español es ya de por sí lo suficientemente fantástico en su vida cotidiana como para no dignarse practicar tal suerte de escritura.

De este desierto emergen sin embargo Antologías que debemos agradecer a la pluma de J.L. Guarner (*Antología de la literatura fantástica española*, 1969), de A. Beneyto (*Narraciones de lo real y fantástico*, 1977) y de R. Llopis (*Antología de*

12 R. Caillois, *Imágenes, imágenes...*, Edhasa, Barcelona, 1970, p. 21.

13 J.B. Baronian, *Un nouveau fantastique*, op. cit., p. 7.

14 J. Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 23.

*cuentos de terror*, en tres volúmenes, de 1963, recientemente reeditados, 1981). Desde Don Juan Manuel en la Edad Media hasta autores contemporáneos, la visión que nos ofrece Guarner rehabilita una tradición fantástica en España pero contradice la postura de aquellos que limitan el género al siglo XIX.

Por otra parte, R. Llopis, con su Nota Preliminar a la antología antes citada, su introducción a *Los mitos de Cthulhu*, 1969, y su *Historia natural de los cuentos de miedo*, 1974, es quizás el autor más fecundo en lo que se refiere a la aproximación teórica o crítica e incluso a la divulgación del género que nos ocupa.

El panorama ha ido completándose con obras que hacen referencia tanto a nuestra literatura como a la extranjera<sup>15</sup>. También es de señalar el auge, no ya de la creación y publicación de relatos fantásticos<sup>16</sup>, sino del interés por lo fantástico, interés tardío si lo comparamos con el suscitado en otros países o con otros géneros como el policiaco o la ciencia-ficción, más divulgados en nuestro país. Por el contrario, en hispanoamérica ha sido diferente la evolución sufrida tanto por la literatura fantástica como por la teoría engendrada por ésta<sup>17</sup>, quizás debida a la influencia inglesa y norteamericana, más fértiles que nosotros en ese campo, y a la vinculación con un substrato específico que ha engendrado el llamado «realismo mágico». R. Llopis alude al «eclectismo, la libertad, la expansión preceptiva que caracterizarán al moderno cuento fantástico hispanoamericano». Sin embargo, Nicolás Cócara echa en falta no ya la producción de textos fantásticos sino la de textos críticos:

«en ningún trabajo, ni Borges, ni Reyes, ni Bioy Casares, ni Rojas, salvo alusiones accidentales —Enrique Anderson Imbert, A. Pagés Larraya, L.A. Sánchez, G. García—, han estudiado a fondo una tendencia a la que denominaremos corriente fantástica que surge con los mitos de nuestra tierra y se amalgama en los últimos lustros del siglo pasado con el naturalismo, el modernismo, y, luego, se funde con las creaciones de Hoffmann, Baudelaire y Poe extendiéndose, cada vez más ampliada y definida, hasta nuestros días»<sup>18</sup>.

15 Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, ed. Anagrama, 1976. L.M. Panero, *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, Felmar, 1977. Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, J.R.S. Editor, El Punto de vista, Biblioteca de ensayo, 1980. Antonio Rodríguez Almodóvar, *Los cuentos maravillosos españoles*, Ed. Crítica, 1982. Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Taurus, 1982. *Revista Camp de l'Arpa* núms. 98-99, 100, 101-102 (abril-agosto 1982).

16 S. Arauz de Robles, F. Soler, E. Álvarez Fernández, *Narraciones fantásticas*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León y Ed. Bruguera, 1981.

17 Borges, Ocampo, Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971. O. Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Premia ed. México, 1978. Beatriz Sarlo, *El cuento argentino contemporáneo*, Centro Ed. de América Latina, Buenos Aires, 1976. N. Cócara, *Cuentos fantásticos argentinos*, Ultramar Emecé, Buenos Aires, 1960. R. Walsch, *Antología del cuento extraño*, Buenos Aires, Hachette, 1956. E. Carilla, *El cuento fantástico*, Ed. Nova, Buenos Aires, 1968. Ana M.ª Barrenechea, *La literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, México, 1957. Id., *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, n.º 80, 1972.

18 N. Cócara, op. cit., p. 11. Esa afirmación debe ser matizada ya que Borges escribe en 1967 *La literatura fantástica*.

Siendo el panorama hispanoamericano más nutrido que el nuestro, no alcanza, sin embargo, la abundancia del de habla inglesa o alemana o, incluso, la sistematización que conduce a obras como las de Castex o Caillois en Francia.

Recordemos, por otra parte, que el enfoque histórico y también la elaboración de una antología, presuponen, sin que llegue a ser explícito en todos los casos, un concepto previo de lo que el autor entiende por literatura fantástica en su forma y contenido. Por lo tanto, debemos ahora referirnos al estudio sincrónico e inmanente de lo fantástico como tal aludiendo a autores que adoptan un punto de vista temático y definen esta literatura por su contenido semántico.

Por lo general, esta actitud conduce a la clasificación de elementos constitutivos del mundo fantástico. J. Finné considera fantástico el relato en el que interviene un tema fantástico, es decir «un ser humano, un objeto o una entidad al margen de la experiencia humana corriente». No obstante, lo marginal con respecto a la experiencia humana no conlleva necesariamente una pertenencia a la literatura fantástica. El cuento de hadas, por ejemplo, pone en escena a seres y objetos inexistentes en nuestra realidad cotidiana y no por ello pertenece a la categoría que estudiamos. A pesar de la dificultad que rodea el carácter de lo fantástico, algunos autores practican el análisis temático aún a riesgo de caer en el catálogo<sup>20</sup>, peligro señalado por L. Vax en *La séduction de l'étrange* (pp. 53-62). Por su parte, Caillois en *Imágenes, imágenes...* (pp. 25-28), establece la lista de temas que reproduzco a continuación. Para él serían fantásticos aquellos relatos donde aparece:

- el pacto con el demonio
- el alma en pena en busca de reposo (tema del aparecido)
- la muerte personificada
- la «cosa» indefinida e indefinible que provoca la muerte
- el vampiro
- la estatua que cobra vida
- la maldición de un brujo
- la mujer fantasma, seductora y fatal
- la inversión del orden entre realidad y sueño.
- la casa, habitación o lugar borrados del espacio
- la detención o la repetición del tiempo.

Esta lista se basa en lo que el autor denomina «el asalto de lo Imposible»:

«Las leyes fundamentales que rigen la materia y la vida no implican tampoco un número ilimitado de imposibilidades evidentes y absolutas. Ahora bien, son estas imposibilidades flagrantes las que requieren una intervención fantástica y determinan por consiguiente los temas del género. En cada categoría las variantes son infinitas, pero las categorías mismas permanecen relativamente poco numerosas». (p. 25).

19 J. Finné, op. cit., p. 13.

20 P. Penzoldt, *The supernatural in fiction*, London, P. Nevill, 1952. D. Scarborough, *The supernatural in modern english fiction*, New York and London, G.P. Putman's son, 1917. Schneider, op., cit.

Caillois reconoce la elasticidad de un catálogo que, a pesar de todo, presenta la coherencia de una «mitología suscitada por el deseo del miedo y del escalofrío».

Esta elasticidad conduce a la reducción de los temas citados efectuada por J. Molino<sup>21</sup> que propone, a su vez, seis centros de interés:

- el diablo y la brujería
- la muerte, los fantasmas, los dobles y vampiros
- la mujer y el amor
- el monstruo y el tema de la animación de lo inerte
- la relación entre sueño y realidad
- las modificaciones del espacio y el tiempo.

A su vez, este catálogo es tan móvil que el propio autor acaba por proponer tres temas: el diablo, la muerte y el monstruo, vinculados por la noción de negatividad.

A pesar de la crítica que suscita una presentación taxonómica, la propuesta por Caillois se aproxima a la que defienden otros autores porque se fundamenta, efectivamente, en una mitología que extrae su coherencia de las profundas raíces del folklore.

En efecto, encontramos los temas que acabo de señalar en el estudio exhaustivo que hace Thompson del cuento folklórico<sup>22</sup>, temas que coexisten con otros que podríamos calificar como «benéficos», siendo la dialéctica entre las fuerzas del bien y las del mal una de las características principales del cuento de hadas y del cuento fantástico: en aquél vencen las primeras, mientras que en éste prevalecen las segundas. De este modo, a partir de un mismo tema —el del mito de «la bella y la bestia»<sup>23</sup>, pueden obtenerse dos resultados: el cuento de hadas de Perrault *Riquet à la houppe* y el cuento fantástico de Mérimée *Lokis*<sup>24</sup>.

Aportando una precisión más en torno a la vinculación de lo fantástico con el folklore, debemos señalar que este último se encuentra, como acabamos de ver, tanto en relatos de corte «benéfico» (el cuento de hadas) como en relatos de corte «maligno». Las raíces populares no son por lo tanto un rasgo suficiente en la delimitación de la literatura que nos ocupa si no se subraya, además, la «negatividad» a la que Molino alude.

Ya que hemos abordado el campo de lo «maravilloso» (el cuento de hadas, por ejemplo) debemos distinguirlo del relato fantástico: el cuento «maravilloso» se diferencia de éste en la medida en que se nos presentan unos acontecimientos, unos personajes y unas coordenadas espacio-temporales desvinculados totalmente de nuestra realidad; el «érase una vez» marca la frontera que nos aleja ritualmente de lo narrado donde puede suceder «cualquier cosa»: es el máximo grado de ficción. Por su

21 J. Molino, «Trois modèles d'analyse du fantastique», *Europe*, op. cit., p. 18.

22 S. Thompson, *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972, cf. índice de tipos de cuentos, pp. 613-626, índice de motivos, pp. 627-652.

23 B. Bettelheim, *Psychanalyse du conte de fées*, Laffont, 1966.

24 *Lokis*, de P. Mérimée, epil. Ana González Salvador, Barcelona, JRS editor, La novela corta, 1980.

parte, el cuento fantástico utiliza la temática popular no para alejar de nosotros lo narrado, sino para aproximarlo a nuestra realidad que, en un momento determinado del relato, sufrirá una ruptura.

En este sentido, creo que la reducción temática propuesta por J. Molino (diablo, muerte y monstruo) es insuficiente y acaso contenga una redundancia. A mi entender, en lo fantástico interviene una ruptura de la realidad presentada como tal por el autor (ruptura de la realidad cotidiana y verosímil) que afectaría a tres elementos de la historia narrada, identidad del personaje, espacio y tiempo, en un ambiente maléfico y trágico.

El relato fantástico conservará de la leyenda popular el rasgo de lo inaudito, de lo excepcional o de lo anormal, a menudo representado por una intervención de lo sobrenatural, elementos que tradicionalmente entran en la definición de lo fantástico junto con otros que faltan por mencionar. Sin embargo, a medida que evoluciona el género, las raíces populares, más explícitas en los primeros textos, se difuminarán y, sin desaparecer, puesto que configuran unos arquetipos, se manifestarán en el plano de lo implícito.

En la actualidad se siguen escribiendo cuentos donde interviene lo sobrenatural. En algunos, incluso, aparece la sombra de una ligera ternura irónica<sup>25</sup>, pero en su mayoría, y a pesar de ostentar la etiqueta fantástica, carecen de una expresión evidente de sus antecedentes folklóricos.

Dejando por el momento lo que algunos autores llaman «nuevo fantástico» basándose precisamente en la novedad temática, aparente o real, me propongo seguir no ya con el análisis de los temas sino con el de algunas constantes que aparecen en los intentos de definición de este tipo de relatos.

En su libro sobre el cuento fantástico, Castex dice que éste «se caracteriza por la intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real» y que está generalmente «vinculado a los estados mórbidos de la conciencia que, en los fenómenos de pesadilla o delirio, proyecta ante ella imágenes de sus propias angustias y terrores» (p. 8).

Para Schneider, «lo fantástico explora el espacio interior» y está íntimamente unido a la imaginación, la angustia de vivir y la fe de salvación<sup>26</sup> mientras que para Caillois «todo lo fantástico es ruptura del orden establecido, irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana»<sup>27</sup>.

Podríamos seguir enunciando las tentativas de definición propuestas por algunos de los más relevantes teóricos del género con grandes posibilidades de encontrar, en su discurso, la referencia a una realidad («la vida real», «el orden establecido», «la inalterable legalidad cotidiana») donde interviene «lo inadmisibles» y «el misterio», intervención que provoca una ruptura, es decir la separación y oposi-

25 B. Blanc, *Que sont les fantômes devenus. Antologie du fantastique français d'aujourd'hui*, Nouvelles Editions Oswald, Paris, 1980.

26 M. Schneider, op. cit., p. 43.

27 R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 191.



ción entre lo real y su negación, lo no real. Por definición, lo fantástico es un producto de la imaginación y, por lo tanto, un producto imaginario, lo que equivale, en una cultura racionalista como la nuestra, a que se le oponga tradicionalmente a lo que es real. Otra perspectiva, a la que se tiende cada vez más, considera que la imaginación es una actividad humana que se complementa con la razón, sin que ambas lleguen a excluirse. De este modo, y matizando un poco más, debemos apuntar hacia el desliz, admitido puesto que ideológicamente justificado, que nos lleva a confundir lo real con lo que es razonable, puesto que racional, y, por exclusión, a confundir lo no racional con lo no real. Consecuentemente, cuando una cultura hace prevalecer la razón está devaluando, indirectamente, la facultad complementaria que es la imaginación, de ahí las definiciones negativas que encontramos en nuestros diccionarios sobre los productos de la imaginación<sup>28</sup>.

Por extensión, también se confundirá «vida real» con realidad cotidiana y «orden establecido». La realidad llevará entonces el aval de la legalidad: será real lo que es socialmente admisible y, por ende, será irreal lo inadmisibile en el plano de la razón, del orden moral y legal. Por su parte, los productos de la fantasía y de la imaginación asumirán un estatuto diferente según las civilizaciones y, en la nuestra, según las épocas, cohabitando con lo real —en la Edad Media por ejemplo— pacíficamente si son portadores de valores «benéficos», y hostilmente si son portadores de valores «maléficos», ya que la oposición entre el Bien y el Mal (Dios y el Diablo) prevalecerá en esa época sobre la oposición entre Razón e Imaginación. La razón será la razón de Dios y la imaginación estará al servicio de su exaltación en la lucha con las fuerzas del Mal. En periodos posteriores, el concepto de religión se transformará paulatinamente tras sufrir las embestidas del humanismo para desembocar en el nuevo culto a la Razón del siglo XVIII. La evolución de la creencia religiosa cristiana es quizás comparable con la sufrida por la creencia mágica y pagana que le antecede<sup>29</sup>. A partir del Siglo de las Luces, el conocimiento sustituye a la creencia, quedando delimitados el campo de la Razón y el de la Fe religiosa, especificándose la práctica de cada uno de ellos: en materia de religión el individuo tendrá libertad de creer o no creer, mientras que en materia de conocimiento imperará la Razón. En esta coyuntura nace la literatura fantástica: en un momento histórico racionalista que admite la ausencia de religión sin que por ello pueda olvidar la herencia de lo sagrado.

En las definiciones que vinculan a lo fantástico con la expresión de un desorden, es decir de una ruptura del orden, subyace la idea de una vuelta al caos primordial debida a la intervención de lo inexplicable, el misterio, lo invisible, lo sobrenatural.

De este modo, el relato fantástico se alimenta de una ruptura de los verosímil

28 Por ejemplo, en el *Diccionario de la Real Academia*: voz «fantástico»: «1-quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación. 2-perteneciente a la fantasía. 3-Presuntuoso y entonado».

29 R. Llopis, op. cit., p. 15: «muere todo un ciclo mitológico de creencias».

que permite la entrada a lo inverosímil. Irène Bessièrè, desde una perspectiva sociológica, dirá que lo fantástico hace que lo verosímil sea el lugar de una ideología y que, por lo tanto, sea relativa esta noción. También dirá que este tipo de relato «es considerado como una imposibilidad cultural e histórica, pero que se le inviste con un símbolo heredado con el fin de que sea comprensible»<sup>30</sup>. Es la respuesta a la prohibición representada por la regla social o moral que niega la plenitud del individuo. Es, por lo tanto, «la única expresión disponible del equilibrio del sujeto que éste busca en vano en lo concreto». Algunos temas responderán a esta búsqueda: el del «niño eterno», el de «la curiosidad prohibida», el del «pacto con el diablo», el de «lo invisible»...

Siguiendo esta óptica, el relato fantástico llega a ser la manifestación de una carencia, de un límite establecido por la moral, por la ley de un momento dado, pero también por la propia condición humana:

«Por la problemática de la determinación cultural, el relato fantástico se convierte en el relato del límite: límite del ser y del no-ser, del ser y del parecer y, más esencialmente, de la afirmación o la negación del sujeto. Mediante el tema de lo imposible, la noción de límite es a su vez relativizada: lo fantástico se encuentra más allá de las reglas contrarias de lo natural y lo sobrenatural, de la misma manera que el individuo se sitúa más allá de su relación con una convención admitida o transgredida» (pp. 216-217).

Relato del límite ontológico —aunque sea un límite relativizado según Bessièrè—, el relato fantástico es también expresión limitada de lo imposible puesto que una de las reglas del género es la vuelta a lo familiar en una reconciliación final con el orden establecido. Según esta autora, su «frecuente conclusión ortodoxa» no contradice, sin embargo, «la revelación inicial del desorden esencial» (p. 215): «bajo la apariencia de una vuelta a la norma, la conclusión libera implícitamente la causa misma de la desorganización y recuerda que no se puede mantener el silencio sobre el mal funcionamiento de lo verosímil» (id.) Como ejemplo, I. Bessièrè cita las últimas líneas de *Vathek*.

Estas observaciones nos conducen a considerar el carácter transgresivo de la literatura fantástica que, pese a un final conciliador, utiliza la ficción para infringir una censura e incluso un tabú: podríamos citar al respecto varios temas recurrentes como son el de la vida en la muerte (aparecidos, muertos vivientes, vampiros, etc) o el amor de la muerte (donde el tabú de la necrofilia se reviste de erotismo).

Sin embargo, desde otro punto de vista, se podría insistir en el carácter tradicional del final que sería entonces considerado como la última palabra del narrador sobre la permanencia necesaria de un orden. Esta actitud reduciría el contenido fantástico a un juego estético, a un *divertimento*.

Sea cual fuere la visión adoptada, es cierto que esta literatura se desarrolla en un momento en que el Romanticismo exalta la imagen de la rebeldía y la idea del

30 I. Bessièrè, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Larousse, 1974, p. 215.

mal. De todos modos, si bien parece aceptable que el contenido puede ser la historia de una transgresión (sea cual sea el nivel de ésta), parece más discutible que su función social sea la de transgredir la ley, divina o humana. Contrariamente a I. Bessière, creo, como ya señalé en una ocasión<sup>31</sup>, que «el relato fantástico presenta una temática transgresiva que es incapaz de asumir en su función social» simplemente porque los presupuestos ideológicos aún no se lo permiten. La dualidad que supone la noción de ruptura sobre la que se basa el relato fantástico tradicional, tendrá que ser superada para que éste sea funcionalmente transgresivo o intranquilizador. Para ello, habrá que esperar al siglo XX, como veremos más adelante.

Por lo que precede, puede decirse que la literatura fantástica será entendida como la manifestación de una ruptura del orden social y también como una ruptura en el orden de la creencia, como señalan algunos autores. De este modo, para L. Vax, lo fantástico es «hijo de la incredulidad religiosa»<sup>32</sup>. Precizando los comienzos de su historia, Milner observa que nace, como género literario, en el momento en que lo humano empieza a liberarse de su dependencia de lo sobrenatural<sup>33</sup>, idea que también se encuentra en R. Llopis: «en términos generales, cuando en la evolución progresiva de la conciencia humana, muere una creencia, renace a un nivel superior en forma de estética»<sup>34</sup>.

Hemos visto como el siglo XVIII reúne las condiciones ideales para la gestación de este tipo de literatura. También L.M. Panero insiste en los mismos presupuestos:

«Sucede que es principalmente en el siglo XVIII (momento en que de acuerdo con Vax da comienzo la literatura de terror) cuando empieza a manifestarse una tendencia, que alcanza su apogeo a principios del siglo XX (cuando también, según Vax, la literatura fantástica logra su perfección), y que consiste en una limitación del sentido y de la realidad, operada por la reducción de la Razón al Conocimiento —a la ciencia— y la consiguiente exclusión lógica de lo Desconocido tanto como de su intuición»<sup>35</sup>.

La precisión del momento histórico en el que aparece esta literatura conlleva otra precisión fundamental sobre su contenido que le es indisoluble y que, a mi entender, R. Llopis desarrolla muy acertadamente en su *Historia Natural*.

«Muere la creencia en el sentido de que muere su elemento formal, lógico, racionalizado. Pero sobrevive la emoción de base que le dio origen y que, al momento, se estructura en otra forma nueva.

Así pues, hay discontinuidad en cuanto al elemento superestructural, racionalizado, que da un salto y se transmuta en una forma más racional y cualitativamente distinta de la anterior. Y hay continuidad en el elemento básico, emocional, que posee una gran inercia y va evolucionando muy lentamente, por grados, en forma cuantitativa» (p. 12).

31 Ana González Salvador, *Continuidad...*, op. cit., p. 47.

32 L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, pp. 163-165.

33 M. Milner, *Le diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*, Corti, 2 vol., 1960.

34 R. Llopis, opus. cit., p. 19.

35 J.L. Panero, op. cit., p. 15.

Siguiendo la denominación de Rudolph Otto, Llopis utilizará el término de lo «numinoso» para designar esa «emoción de base»: ésta conecta con las raíces más profundas del ser humano (raíces que ya señalamos anteriormente en nuestra referencia al folklore) y reviste al relato fantástico de una gravedad original difícilmente compatible con el punto de vista que nos ofrece J. Finné en su ya citado libro.

La opinión según la cual lo fantástico es fruto de la no creencia lleva a este autor a definirlo como «una forma del arte por el arte», «una gratuidad» donde «lo sobrenatural es un fin en sí mismo»<sup>36</sup>. Por lo tanto, eliminará de la literatura fantástica —por él llamada canónica— todo relato cuya finalidad sea acreditar de alguna manera lo fantástico. Opondrá a esta literatura un neo-fantástico con intención didáctica que se aleja de la gratuidad de la primera y donde lo sobrenatural es «un trampolín destinado a difundir ciertas ideas relacionadas con la psicología o la filosofía, síntoma de «relatos iniciáticos», «metafísicos» y «teológicos» como los de Borges donde el autor subraya «el carácter *a priori* del relato» y que se oponen a los de Poe o Lovecraft, autores que «no quieren demostrar nada»<sup>37</sup>.

A mi entender, la confusión entre lúcido y gratuito conduce a este autor a exponer, en un tono bastante desenvuelto e irritante por cierto, una serie de delimitaciones que no me parecen muy válidas.

El concepto de juego también está presente en otros autores como Bessière que hablará de «organización lúdica» del relato a partir del juego con la incertidumbre, la ambigüedad, lo desconocido y el miedo<sup>38</sup>. Caillois insistirá en que lo fantástico es «un juego con el miedo» que contribuye a la creación de un clima de terror que desemboca en la desaparición, la condena espiritual o la muerte del personaje<sup>39</sup>.

Pero, ¿es el miedo una condición del relato fantástico?

Admitir que, en la literatura que nos ocupa, el miedo es expresión de una subjetividad presa de lo fantástico, es admitir que la fuente de terror es «lo fantástico». Sin embargo, el término de *fantástico* proviene de *fantasía* y, en su primera acepción, es sinónimo de *imaginario*, producto de la imaginación creadora (la fantasía). Por su parte, este último término equivale, por su etimología, a «lo que brilla», «lo que aparece». De una raíz común (*phantázō*) también deriva *fantasma*, lo que sin duda contribuye a determinar, a partir de una evolución cultural ya señalada anteriormente, estos términos de manera negativa. De hecho, la evolución semántica de *fantástico* es la de una noción que puede ser considerada tanto positivamente (en su uso actual en el lenguaje común) como negativamente (por sus connotaciones literarias, vinculadas a lo maléfico a partir de los siglos XVIII y XIX).

Lo fantástico será pues fuente de terror en la medida que contenga lo desconocido (es decir lo nunca explicado en términos racionales o lo nunca experimentado vital o emocionalmente) y que, por ser desconocido, es, en potencia, hostil. El

36 J. Finné, op. cit., p. 15.

37 Id. Ibid., p. 16.

38 I. Bessière, op. cit., p. 26.

39 R. Caillois, *Imágenes...*, opus. cit. p. 26.

miedo será una condición del relato fantástico si consideramos que lo fantástico es maléfico, lo que no implica que nos hallemos ante un relato fantástico cada vez que se expresa el miedo. Además, se impone establecer grados en el miedo, o diferencias en su manifestación contemporánea a la evolución del género.

R. Llopis, en su magnífica *Historia natural* escribe que «la base de la literatura fantástica —como la de la magia, como la de los mitos— es el terror» (p. 16) y, más adelante, observa, refiriéndose a esa emoción, que, al desaparecer la credulidad, ésta se transforma en placer estético, configurándose así el cuento de miedo en el momento en que el Romanticismo libera «lo reprimido, retrógrado e irracionalista». De este modo, R. Llopis vincula, desde las primeras páginas de su estudio, la literatura fantástica al cuento de terror, abandonando acto seguido el término de fantástico y centrándose exclusivamente en la denominación que da título a su obra. En el capítulo XLIX dedicado a la producción francesa utiliza el término de *le fantastique* que, según el autor, «no significa exactamente 'lo fantástico' en el sentido que le damos nosotros» y que «constituye un equivalente francés del género onírico anglosajón» (p. 301). La denominación francesa remite, en su óptica, a un tipo de literatura «intelectual, exquisito, culto, preciosista». Al optar por «cuento de miedo» —respaldado quizás por la existencia de la «ghost story»— Llopis evita hábilmente una noción que es fuente de malentendidos:

«Yo, por mi parte, no me planteo tales problemas semánticos, pues me limito a hablar de los 'cuentos de miedo', que son aquellos cuya finalidad es producir miedo en el lector» (p. 300).

Recordemos que, para Llopis, el miedo es el terror de las cosas experimentado por el hombre primitivo, lo *numinoso*, según expresión de R. Otto quien, además, señala los dos aspectos de lo sagrado: el *mysterium tremendum* que provoca el horror y el *fascinans* que atrae, cautiva y seduce<sup>40</sup>. Lo fantástico contiene pues una ambivalencia que le confiere ambigüedad: la fascinación y el horror.

A medida que la historia del hombre avanza, éste intenta domesticar lo que, siendo desconocido, le produce terror; para ello utilizará el conocimiento que hará retroceder la frontera de lo desconocido que, a pesar de todo, continúa inagotable. La fuente del horror fascinante sigue ahí, imperturbable.

La historia del miedo también conoce una evolución: lo sobrenatural, el monstruo, la «cosa» son peligros exteriores frente al terror interior representado por la locura. Lo inadmisibles residirá en las pesadillas y los delirios, esos «estados mórbidos de la conciencia» que señalaba Castex.

Desde un punto de vista psicoanalítico que viene a completar el sociológico y antropológico, la literatura fantástica es la vuelta a un arquetipo universal a la que se suma la voluntad de proyectar los fantasmas personales de cada individuo. A propósito de este término, podemos observar que en él confluyen, en nuestra lengua,

40 Señalado por J. Molino, op. cit., p. 18.

dos nociones que el francés separa: *fantôme* (aparición sobrenatural de una persona muerta) y *fantasme* (producto de la imaginación mediante la cual, según el psicoanálisis, el *ego* intenta escapar de la realidad), nociones que indican claramente lo que algunos críticos han llamado el paso de un fantástico exterior a un fantástico interior a partir de la obra de Poe. Bellemin-Noël analizará el relato fantástico siguiendo estas perspectivas<sup>41</sup> y Pensoldt<sup>42</sup> elaborará una repartición temática doble en torno al miedo colectivo y a la obsesión personal. Por su parte, I. Bessièrre, observando la frecuencia del tema de la locura, subraya que este relato es «la experiencia imaginaria de los límites de la razón». Determinado por un pasado repleto de supersticiones y fruto de un presente que exalta la lucidez racionalista, el personaje generará en su interior una personalidad secundaria:

«Esta duplicidad fundamenta la huida de la realidad que hace del discurso fantástico un discurso de transición aproximándolo, de este modo, a la palabra psicoanalítica» (p. 233).

Sin embargo, para esta autora, lo fantástico es un juego de la razón, es decir una infracción de la lógica a partir de lo que podríamos llamar una retórica del juego. Contrariamente a esta postura que, sin ir hasta la «gratuidad» de Finné, parece restarle seriedad a nuestro tema, creo que lo fantástico se acerca más a una lucha de la razón para mantenerse a flote (como en los relatos de Maupassant): de ahí el vértigo. En este sentido, lo fantástico no manifiesta el *principio de placer* —soberano de una representación sin obstáculos ni fronteras y conectado al cuento de hadas— sino una lucha con el *principio de realidad* en la que el hombre corre el riesgo de perder la salvación de su alma o la identidad<sup>43</sup>. De este modo, esta literatura representa no sólo una ruptura sino también una ausencia: el monstruo no es, de hecho, una criatura perteneciente a otro mundo; es el signo de una ausencia de referente o de categoría donde pueda incluirse. Esta pérdida de referente irá acentuándose en la temática hasta desembocar en motivos cada vez más alejados de una visión antropomórfica: el fantasma ha cedido su sitio al muerto viviente (el vampiro) y, más tarde, se interioriza (la locura, la alucinación). El miedo cobra entonces formas indescritibles, como en Lovecraft. Es en ese momento cuando se opera el gran cambio: el terror ya no nace del misterio sino *de* lo cotidiano (y no *en* lo cotidiano).

Antes de analizar este giro que concierne a la evolución del género, detengámonos un momento en el misterio. El relato fantástico es, para su personaje, un viaje iniciático (de ahí su conexión con el terror primordial de origen religioso) hacia lo secreto que nunca se desvela. El relato fantástico se detiene en narrar la lucha contra lo que «debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado». Así de-

41 J. Bellemin-Noël, «Notes sur le fantastique» in *Littérature* n.º 8, dic. 1972 y «Des formes fantastique aux thèmes fantasmatiques», *Littérature* n.º 2, mayo 1971.

42 P. Pensoldt, op. cit.

43 A. González Salvador, op. cit., p. 40.

fine Freud *das unheimliche*<sup>44</sup>. La proximidad con lo misterioso y con el sentimiento de miedo induce a emparentar esta noción con nuestro fantástico<sup>45</sup>, tanto más cuanto que el propio Freud, tras analizar el vocablo *unheimliche*, lo asocia a una serie de manifestaciones (personas, cosas y situaciones) que le conducen a elaborar una lista que bien podría compararse con un catálogo de temas fantásticos: la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente» y la duda de que «un objeto sin vida esté en alguna forma animado»; «crisis epilépticas y manifestaciones de la demencia», fenómenos «que evocan en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida»; «el tema del 'doble' y del 'otro yo', en todas sus variaciones y desarrollos, es decir personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas como idénticas» (...) «desdoblamiento, partición, sustitución del yo»; «el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aún de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas»; «el retorno involuntario a un mismo lugar»; «la repetición involuntaria»; «la omnipotencia del pensamiento»; «la muerte, los cadáveres, la aparición de los muertos, los espíritus y los espectros»; «el animismo, la magia, los encantamientos»; «individuos a los que se les atribuyen intenciones malévolas»; los miembros separados del cuerpo que cobran vida propia»<sup>46</sup>.

Esta lista, aunque más extensa, recuerda forzosamente la propuesta por Caillois anteriormente mencionada. Señalemos también que Freud acaba su inventario añadiendo:

«(...) lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real (...).» (p. 30)

Tras observar el contenido de este tipo de literatura, cabe preguntarse sobre algunos de los mecanismos que la rigen.

En el relato fantástico tradicional es, como ya hemos visto, la narración de una serie de hechos que perturban la lógica y que desembocan en un desenlace donde, en general, se nos ofrece una explicación de lo acontecido. Puede decirse entonces que el narrador no llega hasta las últimas consecuencias del escándalo narrado y que reabsorbe lo inadmisibile en el momento final. Por consiguiente, es inadecuado presentarlo como el relato de lo inexplicado; prefiero, personalmente, considerarlo

44 S. Freud, *Lo siniestro*, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, Barcelona, 1979: *unheimliche*, traducido en español por «lo siniestro» es, textualmente, «lo no familiar», término, a mi entender, más apropiado por no contener la negatividad del primero. El francés, más próximo al original, lo traduce por: «l'inquiétante étrangeté». Véase también al respecto: Hélène Cixous, «La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'*Unheimliche* de Freud.», *Poétique*, n.º 10, 1972. Bernard Mérigot, «L'inquiétante étrangeté. Note sur l'*Unheimliche*», *Littérature* n.º 8, dic., 1972.

45 Ana González Salvador, op. cit., p. 102 y ss.

46 S. Freud, op. cit., pp. 18-29.

como provisionalmente inexplicable. El carácter provisional subraya, de hecho, la importancia de una explicación cuya función consiste en suprimir la tensión generada en el transcurso de la narración. Por su parte, Finné estructura el cuento fantástico en torno a dos vectores (tensión-distensión) articulados por la explicación que, según los textos, será racional, sobrenatural o ambigua.

Nótese al respecto que, en algunos casos, es el narrador el que elige entre una opción sobrenatural y otra racional, mientras que en otros, se deja al lector la libertad de inclinarse por una u otra. También según los textos, la explicación puede ser explícita o sugerida, única o múltiple donde confluyen varias versiones de lo acontecido en boca de distintos testigos de la aventura. Pero entre todas estas variantes, quizás la que tenga más incidencia en la estructura del relato sea la determinación del lugar en el que aparece la explicación. Por lo general, ésta se da al final del cuento, coincidiendo con el momento de distensión. no obstante, cabe la posibilidad de que se alteren las reglas del juego: en el caso de que figure al comienzo, la tensión será, lógicamente, nula y se alterará, por consiguiente, el mecanismo tradicional. Penzoldt también insiste, con otros términos, en presupuestos parecidos:

«Así, la estructura de la historia de fantasmas ideal puede representarse como una línea ascendente que conduce al *climax*. No hay ninguna razón para que algo más aparezca, salvo, quizás, algunas explicaciones» (p. 29)

Sin embargo, este autor relaciona el «climax» no ya con el desenlace, sino con el comienzo de la narración, llegando así a establecer tres tipos de relato:

- el comienzo que sugiere directamente el «climax»
- el que crea una atmósfera favorable que conducirá a éste
- el que no contiene ninguna alusión a lo sobrenatural.

En L.M. Panero también encontramos observaciones similares:

«(...) hace falta que en el *planteamiento* del relato la única significación vigente (...) sea la propia de la ciencia y del conocimiento, y que el aspecto de todo sea el de lo *natural*, para que de ese modo la insinuación (en el *nudo*) de lo Desconocido y su final manifestación (en el *desenlace*) sean productores de esa tensión (entre los dos campos) que se llama terror.» (p. 18)

La articulación de la tensión, el lugar atribuido a la explicación son, entre otros, procedimientos formales que contribuyen a la elaboración del relato fantástico en un juego entre lo verosímil y lo inverosímil. Sabemos que lo verosímil literario (lo que es conforme a la opinión pública o lo que Lacan llama «lógica colectiva») contribuye a afianzar la realidad. Por su temática, el relato fantástico recurrirá a procedimientos que contribuyan a poner en peligro esta realidad: uno de ellos es el «extrañamiento». El término acuñado por Sklowsky es, como indica Panero «el hallazgo de combinaciones 'extrañas' —nuevas— de elementos familiares, ya dados, bien aislando un elemento de una serie (...) bien justaponiendo lo más difícil» (p. 12).



Estos recursos formales, íntimamente unidos al contenido temático de la literatura fantástica, hacen que sea vana la duda de Sartre que le lleva a preguntarse si ésta es la unión de «una esencia y una historia» o simplemente una «manera de contar»<sup>47</sup>.

Asimismo, el estudio de los recursos formales introduce la tercera vía de aproximación al relato fantástico (junto con la histórica y la temática): la estructural.

Criticar el libro de Todorov *Introducción a la literatura fantástica*<sup>48</sup> es tarea a la que se han dedicado varios autores desde los ya citados I. Bessière, J. Finné, etc. hasta A.M. Barrenechea<sup>49</sup>.

La definición de lo fantástico propuesta por Todorov se basa sobre la noción de duda experimentada por el lector —y por el personaje— entre una explicación sobrenatural y otra explicación natural de los acontecimientos evocados. Esta duda se convierte en uno de los temas de la obra. El lector, además, debe rechazar la interpretación alegórica o «poética». Se puede apreciar que la definición se basa en la noción de duda y aquí nacen las críticas: el criterio elegido pertenece al campo de la psicología (como el miedo, o el sentimiento de lo extraño que encontramos en otros teóricos) y, sobre todo, no es una definición que permita un análisis estructural que, en principio propone formas abstractas y no temas como hace Todorov. En resumen, puede decirse que el autor cae en los mismos errores que critica en los demás. Pese a su falta de rigor, representa, sin embargo, un esfuerzo por delimitar un género que no debe ser desdenado.

La coherencia del cuento fantástico ha dado, por lo que me he permitido exponer hasta ahora, mucho de que hablar y escribir, coherencia que Todorov no logra aprehender y que también H. Matthey aspira a describir. Según este autor, ésta es debida, en el relato fantástico, a una progresión que requiere unos procedimientos obligatorios y que obedece a una lógica interna. Los elementos esenciales serán el personaje «digno de ser creído» y el realismo que debe contrastar con lo irreal<sup>50</sup>.

En cuanto al personaje, me parece ciertamente pertinente recalcar su importancia: de su estatuto como personaje-testigo depende la credibilidad (aunque sea provisional) del objeto fantástico. El testigo, según J. Decottignies, tiene que cumplir varios requisitos: haber presenciado el acontecimiento y pertenecer a las mismas categorías mentales que el lector, ambas condiciones le «autorizan» y le «acreditan» como «mediador» entre lo acontecido y el lector<sup>51</sup>.

A mi entender, la percepción del testigo, positivista en general, integra lo extraordinario en un código de lo anormal (sistema de lo sobrenatural, demonología, psicopatología, etc.) o lo reduce a lo verosímil y a lo racional (la explicación por el

47 J.P. Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 126.

48 T. Todorov, op. cit., versión esp. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

49 Ana M.ª Barrenechea, «Ensayo...», pos, cit., pp. 87-103.

50 H. Matthey, op. cit. pp. 284 y ss.

51 J. Decottignies, «Réflexions sur un genre appelé «fantastique»», *Le réel et le texte*, Colin, 1974, pp. 243-252.

sueño...). Si el testigo carece de una visión positivista, esta ausencia debilitará la credibilidad de su testimonio. Si el protagonista de la aventura asume la narración en primera persona, el contraste entre realidad y no-realidad pierde fuerza en la medida en que enunciado y enunciación tienen un mismo sujeto. Las leyes del realismo literario, necesarias en extremo en la literatura fantástica, son las de la enunciación, es decir las del narrador. El sujeto del enunciado, el personaje, sólo conoce las de una realidad que, en un momento determinado, sufre una ruptura; entrará entonces en un universo regido por otras leyes. Realismo y realidad, como verosímil y verdad, son nociones que pertenecen a campos diferentes.

El aparente agotamiento de temas fantásticos es considerado por algunos críticos como una prueba de la desaparición del género. Es evidente que la literatura fantástica ha sufrido una evolución en su contenido que puede hacer dudar de su permanencia. Junto con T. Todorov, podemos preguntarnos «¿qué ha sido del relato de lo sobrenatural en el siglo XX?»<sup>52</sup>. La respuesta la encontramos en Sartre para quien lo fantástico no proviene ya de lo sobrenatural sino del hombre normal<sup>53</sup>. Lo fantástico es la regla y no la excepción.

Hemos visto como los teóricos que afirman que la literatura fantástica nace en el siglo XVIII y se perfecciona en el XIX justifican este advenimiento refiriéndose al lugar preponderante que ocupa la razón en el momento en que desaparecen las creencias. La coyuntura histórica hace que todo lo que gira en torno a la noción de fantasía entre en una relación dicotómica y de oposición con la razón. Más adelante sin embargo, el contexto racionalista se verá quebrantado por las teorías sobre el inconsciente. A partir de los inicios del siglo XX, la sinrazón invade el terreno de la razón. La noción así resquebrajada no resistirá la dicotomía haciendo que se desvanezcan las fronteras entre fantasía y realidad. La coyuntura que favoreció la manifestación del cuento fantástico como tal sufre un cambio que repercutirá lógicamente en esta literatura. Como producto de la imaginación y de la fantasía, lo fantástico revestirá nuevas formas engendrando una nueva temática.

Hemos visto también como el miedo a lo desconocido evoluciona a medida que éste cambia de contenido: la pérdida de referente en el motivo fantástico es paralela al «desvanecimiento de los límites entre fantasía y realidad» según palabras de Freud. Otra de sus frases («lo que habíamos tenido por fantástico aparece como real»), que define el sentimiento de *unheimliche*, cede el sitio a una nueva fórmula donde se invierten los términos. En la nueva literatura<sup>54</sup>, lo que habíamos tenido por real aparece como fantástico.

Por otra parte, decir que el peligro reside en la realidad equivale a trastornar no sólo una temática sino también las leyes del relato. El concepto de *ruptura* sobre el que se construye el relato fantástico ya no tendrá razón de ser puesto que será

52 T. Todorov, *Introduction...*, op. cit., p. 177.

53 J.P. Sartre, op. cit., habla de «un fantastique nouveau».

54 R. Scholes, E.S. Rabkin, *La ciencia ficción*, Taurus, 1982, p. 17.

sustituido por un *continuum* como señala R. Llopis al comenzar su *Historia natural de los cuentos de miedo*:

«(...) apunto la posibilidad de que los famosos dos planos —el real y el imaginario— en cuya tajante separación tanto insisto, puedan llegar a aproximarse. En efecto, en esta época de profunda crisis que vivimos (...) lo fantástico y lo real parecen a veces confundirse peligrosamente. Sin embargo es también posible que esta permeabilidad entre los dos planos —que sin duda reviste el máximo peligro epistemológico— produzca frutos positivos en el futuro (...). En teoría al menos, lo que ha alcanzado la máxima separación está maduro para sintetizarse (que no confundirse) en una unidad que contenga a los opuestos». (p. 8)

Al no existir ruptura provocada por una intervención de lo extraordinario, tampoco tendrá razón de ser la *explicación final* que significaba la distensión. El relato será una tensión permanente.

En el fantástico del siglo XX hay grandes cambios pero también permanecen los rasgos fundamentales que aseguran una continuidad en el género. Señalaré dos constantes: el miedo a lo desconocido y el modo de enunciación, es decir la forma literaria que adopta esta literatura.

El aumento del conocimiento viene determinado, en nuestro siglo, por la ciencia, que explica el mundo, y por la tecnología, que lo somete. Sin embargo, la explicación no es suficiente y ese dominio se ha revelado como peligroso. La fantasía ya no necesita de lo extraordinario para relatar el peligro de una vida cotidiana donde no pasa nada pero donde hay una espera de que pase algo: el peligro no se manifiesta pero está aquí, latente en nuestro presente. Es lo que yo llamaría el relato de lo insólito que sin duda debe su existencia a F. Kafka. También encontramos esa espera en algunas narraciones de D. Buzzati, de I. Calvino y de J. Gracq. Paralelamente a este tipo de relatos, han surgido otros en los que el peligro se manifiesta en un futuro más o menos cercano: es la literatura de anticipación o ciencia-ficción. Contrariamente a la indeterminación presente de lo insólito, la ciencia-ficción cultiva un máximo de precisión en el futuro.

Para algunos autores, la desaparición temática de lo sobrenatural justifica la desaparición del género fantástico que ha cedido su lugar a la ciencia-ficción. Habría quizás que matizar esta opinión tan categórica diciendo que lo fantástico tradicional sigue manifestándose en relatos que cultivan un pasado sobrenatural y que éstos coexisten con relatos del presente insólito y del futuro anticipado. Estos tres tipos de expresión de lo inquietante tienen también en común un modo de enunciación, la narrativa y, por lo general, el cuento. Puede decirse que la ficción tiene sus orígenes en el mito como relato primordial que intenta explicar el universo, en una necesidad de abarcar la realidad en su totalidad. En él confluyen el discurso religioso, lo empírico y la imaginación. Mediante el lenguaje, el mito hace de un universo aparentemente caótico una totalidad ordenada y coherente que confunde los niveles de lo verdadero y lo falso. La historia se encargará de especializar el discurso:

el religioso, el científico, el estético, el didáctico... El sustrato arquetípico y la prosa narrativa darán vida a la literatura fantástica.

En cuanto a la ciencia-ficción, aparece este género si no como sustituto, sí como vecino muy próximo del cuento fantástico e insólito. Scholes y Rabkin analizan sus comienzos de este modo:

«La ciencia ficción sólo pudo empezar a existir como forma literaria cuando al ser humano le resultó concebible un futuro diferente, un futuro, concretamente, en el que los nuevos conocimientos, los nuevos hallazgos, las nuevas aventuras y mutaciones, conformarían una vida radicalmente alejada de los esquemas familiares del pasado y del presente».

El alejamiento con respecto al pasado y al presente, tiempos en los que transcurren el relato fantástico y el de lo insólito familiar, es quizás la principal característica de la ciencia ficción. Sin embargo, el interés por el futuro la aproxima a un género vecino, la utopía. Esta proximidad se ve confirmada cuando algunos historiadores del tema citan como sus antecedentes más antiguos *La Utopía* de T. Moro y *La República* de Platón. Scholes y Rabkin rechazarán el parentesco y propondrán como precursor al *Frankenstein* de Mary Shelley (1818). Esta procedencia pone de manifiesto que la literatura de anticipación se gesta paralelamente a la literatura fantástica, lo que imposibilita que se considere a esta última como sucesora de la primera. De todos modos, la vinculación de la ciencia ficción con la utopía (a partir de su proyección en el futuro) parece ser más evidente (aunque discutible) que la de ésta con la literatura fantástica. La utopía clásica expone un proyecto imaginario fundado en la esperanza de un futuro feliz engendrado por el rechazo de un presente insatisfactorio. La utopía, mediante la ficción en el futuro, es acción sobre una realidad social. El carácter didáctico y satírico de este género que propone un hombre y una sociedad nuevos me parece muy alejado del ámbito fantástico.

Para concluir, creo que la simple intervención de la fantasía, de *elementos imaginarios llamados fantásticos*, no es condición suficiente —aunque sí necesaria— para definir la *literatura fantástica*. Sin embargo, la variedad de opiniones teóricas expuestas en el transcurso de este estudio conducirá sin duda al lector a elaborar una opinión personal y a optar por una literatura fantástica delimitada en el tiempo o por un fantástico generalizado y universal.

ANA GONZÁLEZ SALVADOR