



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

fantástica. Del latín tardío *phantasticus*, “imaginario, irreal”, y este del griego φανταστικός, adjetivo derivado de φαντασία, “aparición, espectáculo, imagen”, y de φάντασμα, “aparición, imagen, espectro”, derivados a su vez de φαντάζειν “aparecerse”, y este de φαίνειν, “mostrarse, aparecer, salir a la luz” (ing. *Fantastic*, fr. *fantastique*, al. *fantasisch*, *phantasisch* [Literatur]).

Literatura que se sustrae de cualquier priorización de las representaciones realistas del mundo y tiene como fin la subversión de las normas que rigen la realidad objetiva.

Borges dijo en repetidas ocasiones que toda literatura es fantástica en la medida en que es un producto de la imaginación y que, por tanto, las primeras manifestaciones literarias de la humanidad, como el libro del *Génesis*, son ya “fantásticas” *lato sensu*. Así se expresa textualmente el maestro argentino: “La literatura fantástica empieza por la mitología, por la cosmogonía, y se llega después a la novela, por ejemplo, o al cuento. Se empieza por el mito, luego se llega al razonamiento y luego, muy tardíamente, a la literatura realista. [...] Podría decirse que la literatura fantástica es tautológica” (*Literatura fantástica*, pp. 18 y 25). Hablar de Literatura Fantástica resultaría, pues, para Borges, una tautología, pues toda literatura es fantástica por definición para el autor de *Ficciones*. Aquí, sin embargo, no vamos a ocuparnos de la Literatura Fantástica en el sentido casi metafísico al que alude Borges, sino en el sentido científico con que la crítica ha ido perfeccionando los límites del concepto desde la segunda mitad del siglo XX. Vamos a centrarnos en la Literatura Fantástica *stricto sensu*.

El término “fantástico” aplicado a la literatura fue empleado por primera vez por el crítico Jean-Jacques Ampère (*Le Globe*, 1829),

refiriéndose a los *Cuentos* del prusiano E. T. A. Hoffmann, uno de los padres indiscutibles del género, y por el escritor Charles Nodier. Desde un principio la Literatura Fantástica restringe sus límites conceptuales al universo de la narrativa, prescindiendo de otros géneros como la poesía o el teatro, lo que es debido a los elementos constitutivos de lo Fantástico propiamente dicho. Se lee, por ejemplo, en Nodier (“Du fantastique en littérature”, *Revue de Paris*, 1830): “El verdadero cuento fantástico intriga, hechiza o conmociona al crear el sentimiento de una presencia insolita, de un misterio sobrenatural, de un poder terrorífico que se manifiesta, como advertencia del Más Allá, en nosotros y en nuestro entorno y zarandea nuestra imaginación despertando un eco inmediato en nuestras emociones.”

En la reflexión de Nodier se encuentran ya implícitos los elementos que la crítica posterior a 1950 va a utilizar en el acercamiento hermenéutico a lo Fantástico. Igualmente subyace en sus palabras el cambio en la inspiración literaria que tuvo lugar durante los períodos prerromántico, romántico y postromántico en las letras occidentales, desde los precursores (Cazotte, Potocki, Beckford y los novelistas góticos ingleses) hasta Bram Stoker, pasando por Hoffmann, el propio Nodier, Mérimée, Gautier, Edgar Allan Poe (en las decisivas traducciones francesas de Baudelaire), Sheridan Le Fanu, Villiers de l’Isle-Adam o Maupassant, por citar solo algunos nombres imprescindibles.

El mismo año en que vio la luz el artículo de Ampère en *Le Globe*, el escocés Walter Scott se manifestaba en contra de la novedad que suponía la narrativa hoffmanniana y postulaba un regreso a lo maravilloso, legendario y folklórico, siguiendo así la tendencia introducida por el primer romanticismo. Jean-Jacques Ampère, sin embargo, promovía que la innovación debía basarse en el recurso a lo maravilloso natural, vivo o

verdadero, fundamentado en la subjetividad y en los profundos sentimientos del espíritu, para lo cual consideraba inequívoca la escritura renovadora de E. T. A. Hoffmann.

En el fondo, lo que subyacía en esta polémica en torno a Hoffmann era la búsqueda, desde diferentes puntos de vista, de una nueva inspiración para la denominada hasta entonces literatura “de imaginación”. Tal inspiración renovada debería llegar a un público hastiado de espectros, cementerios y diablos, acumulados hasta la saciedad en las narraciones góticas inglesas, cuyo origen había sido *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Esta necesidad de renovación se refiere precisamente a la producción literaria que algunos críticos, como Jean-Baptiste Baronian, denominan *Prefantástico*, corriente en la que se inserta, siguiendo la influencia de la novela gótica inglesa y de las producciones de inspiración fantástica del prerromanticismo alemán anterior a Hoffmann, donde se inscribe todo un conjunto de obras cuya temática, más o menos cruel o macabra, entraría en el campo de lo sobrenatural. Sin embargo, su práctica textual no logra en ningún caso acceder a la verosimilitud que más adelante alcanzará la Literatura Fantástica *stricto sensu* en el tratamiento de lo desconocido.

Si la obra de Hoffmann supuso una gran innovación, y su asimilación e influencia un auténtico hito en el nacimiento y desarrollo de la Literatura Fantástica, existen también otros interesantes antecedentes de la misma, entre los que deben tenerse en cuenta *El diablo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte, y *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804-1805), novela-río escrita en francés por el conde polaco Jan Potocki. En la primera de estas dos obras, Cazotte introduce ya el recurso a lo maravilloso natural, postulado más tarde por Ampère, en busca de una impresión de verosimilitud.

Han sido, fundamentalmente, los teóricos franceses los que se han ocupado de establecer los principios y límites conceptuales de la Literatura Fantástica *stricto sensu*, analizando los elementos que deben confluir en un texto para que pueda ser calificado de “fantástico”, deslindándolo de conceptos limítrofes como lo maravilloso, lo insólito, la *fantasy* (término inglés que vendría a coincidir con lo maravilloso, pero referido a la literatura contemporánea), la ciencia ficción, el realismo mágico, etc. Todos esos estudiosos coinciden en señalar que es en el Siglo de las Luces, con el nacimiento de una nueva filosofía desconectada de la religión y con la Revolución Industrial, cuando se dan las condiciones objetivas para que el género fantástico cobre carta de naturaleza.

Desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX cristaliza el triunfo del empirismo y del positivismo en tanto que doctrinas que instauran a la diosa Razón como máximo exponente de cualquier controversia física o metafísica. Sin embargo, en paralelo a la evolución de estas doctrinas, habían ido surgiendo otras creencias que desafiaban la lógica de la razón. Iluminismo, esoterismo, ocultismo, magnetismo, onirismo, estudios y prácticas en torno a la hipnosis, etc., fueron desarrollándose de forma apreciable, aunque marginal. Y así, en pleno auge racionalista, la Literatura Fantástica supondrá un reflejo de la tensión entre doctrina oficial y creencias irracionales, en continuo desafío al *establishment* conceptual imperante.

Con frecuencia se habla de Literatura Fantástica previa al movimiento prerromántico (último tercio del siglo XVIII), e incluso de Literatura Fantástica de época antigua o medieval, lo cual resulta, cuanto menos, conflictivo. Los teóricos clásicos en la materia (Caillois, Castex, Todorov, Schneider, Bessière...) no asumen la existencia de una Literatura Fantástica

anterior, en líneas generales, al siglo XIX, centuria considerada por ellos como la etapa de desarrollo y esplendor del género. Ello no implica en modo alguno que se niegue la existencia de una literatura “de imaginación” previa a la Revolución Industrial, o de posibles elementos fantásticos en determinadas obras de siglos anteriores. Pero esa literatura “de imaginación” y esas obras con elementos fantásticos fueron excepcionales en su momento y no resisten un análisis pormenorizado desde el punto de vista de la moderna teoría de lo fantástico. Con todo, hay medievalistas como Philippe Ménard que se obstinan en definir como plenamente fantásticos algunos textos medievales.

Partiendo de la idea de que todo relato fantástico conlleva una ruptura o una transgresión de las normas que, desde una perspectiva racionalista y positivista, rigen el concepto de realidad, es condición *sine qua non* que tales normas se hayan desarrollado históricamente, y esto empieza a ocurrir en plenitud durante el siglo XIX. El oscurantismo y la superstición son elementos clave en la Edad Media, época dominada por preceptos teológicos que nada tienen que ver con los métodos empíricos y el desarrollo de la ciencia que promueve la filosofía contemporánea a partir de la Revolución Francesa. De ahí que, más que de Literatura Fantástica medieval, deba hablarse de elementos fantásticos medievales, que a su vez constituyen una importante fuente temática para la Literatura Fantástica *stricto sensu*. Filón inagotable, por cierto, para autores como el estadounidense H. P. Lovecraft, uno de los grandes creadores de relatos fantásticos y de terror del siglo XX, que construye su evocadora mitología personal a partir de la recreación de fuentes mitológicas medievales.

En todo relato fantástico se constata la presencia de un elemento sobrenatural, inquietante o extraño que irrumpe en la vida cotidiana de sus personajes, lo cual no deja de ser un fenómeno común a otras parcelas de la

literatura “de imaginación”, como lo maravilloso, lo insólito o la ciencia ficción. Caillois, en “De la féerie à la science-fiction”, introducción a su *Anthologie du fantastique* (edición de 1966, reimpresión de 1978, p. 8), afirma: “Es importante distinguir entre estas nociones, próximas entre sí y de límites difusos.” En un primer momento de la evolución de lo Fantástico no solo se interrelacionan estos conceptos, sino que a veces confluyen y se confunden en un mismo relato. No obstante, a medida que la inspiración fantástica va adquiriendo mayor desarrollo literario, las diferencias entre lo maravilloso (feérico), lo Fantástico y la ciencia ficción van marcándose con mayor nitidez, hasta que resulta imposible confundirlos. La diferencia fundamental se basa en la relación que el elemento sobrenatural evocado mantiene con el mundo que envuelve al relato y con el orden racional de la realidad.

En el universo maravilloso del relato feérico, la presencia del elemento sobrenatural no plantea conflicto interno alguno, ni tampoco con la realidad exterior, pues no pone en cuestión su coherencia. Dicho universo está integrado por seres sometidos a una serie de normas cuyo denominador común es la magia, el encantamiento, el hechizo, etc. En ese mundo todo es posible, el milagro es moneda corriente y el misterio no existe, porque la norma es, precisamente, lo extraordinario. Lo maravilloso o feérico se plantea directamente en términos de no-realidad, de modo que, impidiendo el conflicto con el ordenamiento humano racionalista, propugna unos valores y una legalidad que no admiten discusión ni replanteamiento alguno. Como indica Irène Bessière (en *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, p. 18): “La no-realidad del cuento es una manera de situar los valores que expresa bajo el signo de lo absoluto.” Desde el punto de vista de las técnicas de escritura, el alejamiento de la realidad cotidiana, propio del relato maravilloso o feérico, se consigue mediante el procedimiento

narrativo del extrañamiento, que se recoge en la frase *Érase una vez* con la que siempre comienzan estos cuentos. Así, se hace imposible la confusión entre la realidad interna del relato y la realidad exterior que representa el mundo del lector. La ley que rige esos acontecimientos extraordinarios no se cuestiona nunca, no provoca ambigüedad alguna en los personajes, ni alteración ni angustia en el lector. En la narración maravillosa o feérica *todo puede ser* y siempre está claro *lo que debe ser*. Nada se opone jamás al triunfo del bien sobre el mal, porque en ese mundo maravilloso no existen las contradicciones humanas y, aunque habiten en él perversos genios o hadas malvadas, el bien se impone inexorablemente sobre el mal. El contenido resulta, pues, moralizante, lo que relaciona el relato maravilloso o feérico con el mito, en tanto que discurso, este último, que explica el universo con un valor didáctico y ejemplar. Para Roger Caillois, la narración maravillosa o feérica conlleva una función sociológica y trascendente desde el punto de vista psicoanalítico: los prodigios relatados serían, desde esta perspectiva, una imagen de los deseos del hombre que, motivado por las limitaciones que le impone su condición, libera su imaginación y consigue, así, sustraerse a la vejez, a la enfermedad y a la muerte.

Por su parte, el relato fantástico *stricto sensu* recrea situaciones en las que seres humanos, insertos en el mundo de la realidad objetiva, se encuentran súbitamente ante algo extraordinario que provoca una situación inexplicable. El elemento sobrenatural, que ya no forma parte de un mundo maravilloso o feérico, se inserta, pues, en la naturaleza, en el orden humano de la realidad objetiva, e invade la vida cotidiana del personaje y a veces, también, la del lector. De este modo, las leyes racionalistas que rigen la realidad objetiva se ven transgredidas y resultan insuficientes para explicar la causa del fenómeno invasor, extraño y misterioso, calificado de

inexplicable y perturbador, que, en consecuencia, produce inquietud, miedo y/o angustia. Ello es así precisamente porque, tanto desde el punto de vista de las técnicas de escritura como del contenido de la historia narrada –y a la inversa de lo que ocurría en la narración feérica o maravillosa, que se planteaba siempre en términos de no-realidad–, el relato fantástico *stricto sensu* sí plantea desde un principio la realidad de lo que representa, e intenta plasmar en todo momento con verosimilitud el acontecimiento extraordinario y el efecto de misterio y desasosiego que trae consigo. Esta circunstancia genera ambigüedad, malentendido y confusión en el personaje y/o en el lector. Y así como la ley sobrenatural que rige el mundo maravilloso es indiscutible, la ley racional que rige la realidad cotidiana del relato fantástico resulta insuficiente para explicar el extraño fenómeno evocado. La irrupción del elemento sobrenatural e inexplicable en la vida cotidiana provoca, inmediatamente, el replanteamiento de la validez de las normas que rigen la naturaleza y que venían considerándose inmutables para la ciencia empírica y positiva, dando lugar a una crisis y a una puesta en cuestión de la efectividad de dichas leyes. La transgresión del orden establecido, su conmoción o su ruptura solo son posibles cuando las leyes que lo rigen se consideran inquebrantables e inflexibles. Y, al demostrarse su incapacidad para explicar lo extraordinario o lo sobrenatural, se genera una sensación de horror ante lo desconocido.

Frente al relato maravilloso o feérico, en el que la duda no existe porque las cosas son *como deben ser*, la narración fantástica *stricto sensu* provoca duda, inquietud, desasosiego u horror porque, en el mundo del hombre que mira hacia sí mismo y en el que se insertan estos relatos, las cosas ya no son *como deben*, o como se consideraba que *podían ser*. El desorden se impone sobre el orden establecido, quizá por compensación a ese exceso de racionalismo que resulta incapaz de rechazar con rotundidad

la existencia de las fuerzas de lo desconocido, pero que tampoco está capacitado para aceptarlas y explicarlas (recordemos la profusión de creencias marginales que acompañaron al auge del racionalismo a lo largo del siglo XIX, pues a fuerza de tratar de razonar lo irrazonable se acaba cayendo en la sin-razón).

Si el relato maravilloso o feérico podía interpretarse como un medio a través del cual el hombre conseguía la realización de sus sueños imposibles, el relato fantástico supone, en principio, una frustración debida a la presencia del elemento sobrenatural o extraño, para el que no existe explicación. Ello puede interpretarse como la representación de la angustia del hombre ante la insuficiencia de las normas que ha ido desarrollando para explicar y dominar la naturaleza, cuando la ve súbitamente invadida por elementos que sobrepasan los límites de su conocimiento. De ahí que cuanto más natural y familiar sea el ambiente en el que irrumpen los fenómenos extraños, mayor inquietud y sobrecogimiento producen las manifestaciones de lo Fantástico en el relato.

En función de las diferencias señaladas, ha de insistirse en el hecho de que, aunque puedan analizarse relatos maravillosos o feéricos y relatos fantásticos con elementos sobrenaturales intercambiables, paralelos o análogos, siempre habrá un contraste fundamental que haga inconfundibles ambos tipos de relato, y es el planteamiento de la historia narrada en términos de no-realidad (relato maravilloso, que no genera conflicto) y de realidad objetiva (relato fantástico, que sí genera conflicto y, además, se fundamenta en él).

En cuanto a las narraciones de ciencia ficción, no existe en ellas confrontación ni conflicto entre el orden natural de las cosas y lo sobrenatural o extraordinario, sino mera hipótesis a la que responde el

avance de la ciencia, convertida en ficción. Como indica Caillois, la ciencia ficción no se basa en una contradicción con los resultados del conocimiento científico, sino que el origen de estos relatos debe situarse más bien en una reflexión sobre los poderes de la ciencia y, sobre todo, en su problemática, sus paradojas, sus consecuencias extremas o absurdas y sus hipótesis temerarias.

Mientras que el relato fantástico *stricto sensu* intenta responder a los interrogantes del hombre ante el más allá, teniendo por fundamento la angustia frente al misterio de lo sobrenatural, el relato de ciencia ficción se sitúa en un mundo de anticipación científica, tratando de responder a los interrogantes del hombre ante el acelerado desarrollo de la ciencia y teniendo por fundamento el vértigo existencial ante el misterio que entraña el futuro. En la carrera hacia el conocimiento, la ciencia progresa hasta sobrepasar las previsiones humanas. De ahí que se produzca un trasvase en el objeto de la angustia, que pasa del misterio de lo sobrenatural (Fantástico) a la propia ciencia que lo intenta desvelar (ciencia ficción). En los relatos de anticipación científica y ciencia ficción subyace, de forma sosegada, un cierto miedo ante el futuro desconocido, y en ellos el vértigo ante el devenir de la humanidad se superpone a la angustia ante lo sobrenatural propia de los relatos fantásticos.

En cuanto al denominado “relato insólito”, que algunos consideran una variante del relato fantástico (emparentada en ocasiones con lo que podríamos llamar “relato del absurdo”), su fuente de inspiración no es el misterio de lo sobrenatural, ni el vértigo ante el futuro desconocido, sino la propia condición humana, la angustia latente en el aquí y ahora de la vida diaria, donde no pasa nada, pero se espera que pase algo, pues, aunque el peligro no se manifieste, este está implícito en el presente de los hombres.

La angustia y la incertidumbre se hacen visibles en el relato insólito, pero sin voluntad de transgresión de las normas que rigen la cotidianidad. Así como el relato fantástico *stricto sensu* recrea un elemento extraordinario y sobrenatural que provoca un desorden, una conmoción o una transgresión de las normas que rigen la realidad objetiva, el relato insólito, en el que todo se desarrolla en la más estricta normalidad, no presenta desorden alguno, si bien saca a la superficie el aspecto desconocido que forma parte de la realidad cotidiana. De ahí que lo insólito cause en el lector un desasosiego y una inquietud que no experimenta en absoluto el personaje (al contrario que en el relato fantástico), puesto que este no siente en ningún momento invadida su realidad por ningún elemento sobrenatural. En el relato insólito, la angustia viene generada por la propia normalidad que desvela la incoherencia de un orden considerado coherente contra el que el personaje no se rebela nunca. Así, pues, si lo sobrenatural es esencial en lo Fantástico, lo familiar es consustancial a lo insólito, porque acaso lo Fantástico nos recuerde que la ficción no es la vida, mientras que lo insólito, más sutil y perverso, tal vez nos insinúe que la vida es una ficción.

Así, pues, las distintas opiniones sobre el concepto de Literatura Fantástica coinciden en señalar que esta parcela de lo imaginario está integrada por obras en las que el elemento sobrenatural o extraño adquiere una importancia significativa. En todas ellas se percibe un choque entre dos mundos contrapuestos: el de la objetividad y el de la subjetividad, el de lo natural y el de lo sobrenatural, que nada tienen que ver con realidad e irrealidad, pareja de conceptos esta última que debe desterrarse en toda aproximación crítica a este género. Esta situación origina una ruptura que divide el universo en dos sectores opuestos, el de la normalidad cotidiana y el de la extraña anormalidad (representada por fuerzas o elementos

considerados ajenos a la naturaleza humana y que, al invadir la cotidianidad transgreden el orden natural de las cosas).

La ambigüedad y la duda entre lo objetivamente normal y lo extraordinario perturban la tranquilidad propia de lo conocido y cotidiano, produciendo una sensación de inquietud, angustia y/u horror. Todo ello, además, se ve acentuado por el reto que, para la razón, implica la transgresión del orden natural y el cuestionamiento de la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. Porque ocurre que el propio personaje (o también el lector), aunque no pueda confirmar racionalmente la intervención invasora de lo sobrenatural, sí puede constatar su existencia. Se trata, por lo tanto, de obras en las que la presencia de lo sobrenatural o de lo extraño genera una ambigüedad característica ante el misterio inquietante que emana de tales acontecimientos. El origen de lo extraordinario no puede descifrarse ni resolverse definitivamente, ya que no son posibles ni la plena aceptación de lo sobrenatural, ni su absoluto rechazo, aunque en nombre de la razón se intente negar la presencia de la sin-razón. Ello hace que la duda se instale de forma permanente en el personaje y/o en el lector.

La obra literaria fantástica es concebida por su autor con una absoluta voluntad diegética. En consecuencia, no nace como reproducción, copia o imitación de la realidad objetiva, y, tanto por su intencionalidad como por el efecto que produce, se centra en torno a la confusión de la frontera entre lo posible y lo imposible. Y, así, se origina la transgresión de los límites que el pensamiento racionalista y científico impone en su sistema de percepción. En todo caso, el autor de un relato fantástico crea y recrea una nueva realidad que nada tiene que ver con la realidad objetiva a la que subvierte.

En lo que se refiere al nivel anecdótico, esta voluntad de subversión de la realidad objetiva y de confusión entre *lo que es* y *lo que no puede ser* se manifiesta a través del tratamiento en el texto del elemento sobrenatural que, en forma de sutil verosimilitud descriptiva, irrumpe en la vida cotidiana. La presencia de lo sobrenatural o de lo extraño es condición necesaria de lo fantástico, pero no suficiente, ya que la función transgresiva que este elemento debe asumir en el texto constituye uno de sus más importantes factores distintivos. Lo sobrenatural debe hacer surgir un interrogante acerca de su propia posibilidad o imposibilidad, generando una sensación de misterio insondable que amenace el equilibrio de la vida cotidiana. La situación recreada queda, pues, envuelta en una inquietante ambigüedad, es decir, inmersa en la duda irresoluble acerca del ver y del creer. De ahí que la ambigüedad sea un elemento fundamental, subrayado por todos los teóricos, en todo análisis de los textos de ese género. Suficientemente gráficas resultan, al respecto, las siguientes palabras de Harry Belevan: “La ambigüedad, entonces, es evidente: inscrito permanentemente dentro de la realidad, lo Fantástico se presenta como un atentado, como una afrenta a esa misma realidad que lo circunscribe. Esa ambigüedad [...] se nos presenta, así, como elemento vital de aproximación a lo Fantástico y como catalizador de su dinámica” (*Teoría de lo fantástico*, pp. 85-86).

De este modo, se hace evidente el carácter ambiguo y paradójico de lo Fantástico, que, a través de la escritura, ha de ir posibilitando explicaciones contradictorias entre sí. La escritura fantástica, afín a las técnicas más depuradas de la escritura realista, debe conseguir la verosimilitud en la descripción de aquello que, en principio, se considera inverosímil. El discurso fantástico, regido siempre por el principio de eficacia, ha de transmitir al lector la carga de ambigüedad de la que es portador, y hacerle

partícipe del hechizo. En el nivel de la enunciación, esto se consigue a través de una serie de procedimientos, argucias o técnicas narrativas que conforman la retórica del efecto y obedecen a una lógica interna del relato.

Por su frecuente utilización, y a modo de ejemplo, debe citarse en primer lugar la confesión de veracidad por parte del narrador omnisciente que, unas veces de forma secreta y otras de forma explícita, oculta un juego sutil de falsos indicios. Lo mismo ocurre cuando, para terminar de sembrar la duda, se hace presente en el relato la prueba, descrita siempre de modo fidedigno, que testifica que el acontecimiento extraordinario tuvo efectivamente lugar. A estos recursos se añaden también la precisión de detalles que contienen ciertas descripciones, pero que en realidad ocultan auténticas lagunas y vacíos injustificados en el texto: tal es el caso de las coordenadas espaciotemporales, que suelen estar sutilmente trazadas para reforzar la ambigüedad, puesto que, bajo una aparente abundancia de detalles sabiamente combinados, el espacio siempre acaba mostrándose confuso, y el tiempo queda, después de todo, indeterminado. Y todo ello acentuado por el continuo matiz hipotético de las explicaciones argumentadas a lo largo del discurso, que nunca deben concluir en una definitiva explicación final. La trampa más eficaz que el relato fantástico tiende al personaje (y al lector) es hacerle creer que lo extraordinario o lo sobrenatural acaecieron realmente. Solo así se justifica la escritura fantástica, en la medida en que personaje y/o lector sientan alterado su sistema de percepción de la realidad. El discurso textual fantástico oculta un juego ambiguo y sutil que, en todo caso, es consecuencia del poder de las palabras, de la posibilidad que tiene el lenguaje de evocar imágenes y de la capacidad del lector para recibirlas eficazmente. La tensión textual que conlleva este tipo de relato hace necesaria la brevedad, razón por la cual su modo de enunciación ideal es el cuento o la novela corta (*nouvelle*),

lo que no excluye la existencia en la historia literaria de novelas (*romans*) fantásticas, pero en un número sensiblemente inferior.

La intencionalidad transgresiva del relato fantástico subyace tanto en la voluntad diegética del autor como en la consecución del efecto perturbador que deben padecer el personaje y/o el lector. Los motivos comúnmente tratados son portadores, también, de una función y una finalidad transgresivas. Temas como la vida en la muerte o el amor en el más allá permiten el acceso a lo secreto y a lo prohibido. Así, se consigue infringir una censura y abordar un tabú. Se transgrede la norma sociocultural desde el momento en el que se narra lo que debería haber quedado oculto y secreto, eso que, precisamente, hace rebosar los parámetros de la racionalidad.

El tratamiento de lo desconocido que se lleva a cabo en lo Fantástico mezcla lo posible y lo imposible, consiguiendo que en el personaje y/o en el lector aflore un sentimiento de “inquietante extrañeza”, *das Unheimliche*, que no es más que un miedo o temor al que Sigmund Freud, en su obra *Ensayos de psicoanálisis aplicado*, considera siempre presente en la etapa infantil, anterior al desarrollo de la personalidad. Este miedo se supera según va adquiriendo consistencia y madurez el pensamiento, pero, no obstante, siempre latente, este temor permanece vivo y dispuesto a resurgir ante cualquier estímulo. La temática transgresiva, propia del relato fantástico *stricto sensu*, promueve un sentimiento de inquietud ante lo “no familiar”, perturbando la lógica de lo admisible mediante el tratamiento de situaciones relacionadas con elementos irracionales: fantasmas, vampiros, muertos vivientes, objetos inanimados que cobran vida propia, desdoblamientos del yo o dobles fabricados, monstruos, metamorfosis, fuerzas del mal –incluso el propio Diablo– y todo aquello que pueda servir

de puente entre este mundo y el más allá, conjurando elementos ocultos y poderes misteriosos.

Sirva de ejemplo el abanico de temáticas contenidas en obras maestras como *El hombre de arena* o *Vampirismo* de Hoffmann, *La familia del Vurdalak* de Alexéi Tolstói, *La caída de la casa Usher* de Poe, *Inés de las Sierras* de Nodier, *La piel de zapa* de Balzac, *La muerta enamorada* o *Espirita* de Gautier, *Aurelia* de Nerval, *La Venus de Ille* o *Lokis* de Mérimée, *El Viyi* de Gógol, *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, *Vera* de Villiers de l'Isle-Adam, *El Horla* de Maupassant, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, *Drácula* de Stoker, *Los tres impostores* de Machen, *Malpertuis* de Jean Ray, *La invención de Morel* de Bioy Casares, *El increíble hombre menguante* de Matheson o *El lecho vacío* de José María Latorre (por citar solo algunos títulos memorables).

En la evolución de la Literatura Fantástica se distinguen dos claras tendencias, denominadas Fantástico Visionario y Fantástico Mental y Psicológico. La mayor parte de los relatos fantásticos publicados durante la primera mitad del siglo XIX pertenecen a la vertiente visionaria del género, acorde con el entusiasmo por el misterio generado por la imaginación romántica del momento. La representación más significativa de esta tendencia no es otra que la obra narrativa de E. T. A. Hoffmann, desplegada a través de visiones espectaculares, angustiosas y demoníacas, muy del gusto de la época. Este tipo de narración fantástica deja de lado el marco de la vida cotidiana y minimiza el interés por la verosimilitud de las circunstancias en las que se desarrolla el relato, primando la exaltación de lo subjetivo y la evocación del más allá. En estas narraciones se muestran todavía situaciones fronterizas entre lo maravilloso o feérico y lo

fantástico

Fantástico, que fundamentalmente tienen su origen en el planteamiento del relato en términos de no-realidad, como corresponde a la narración maravillosa, y aún no totalmente en términos de realidad objetiva (con la consiguiente necesidad de verosimilitud), como corresponde a todo relato fantástico *stricto sensu*.

El impacto de la obra de Hoffmann fue de tal magnitud en toda Europa que dio carta de naturaleza a la aparición de un nuevo género. El elemento espectacular, propio de lo Fantástico Visionario, fue dando paso a una profundización en las sensaciones suscitadas por la invasión de lo sobrenatural en la vida cotidiana. A partir de un determinado momento, coincidente con las traducciones al francés de Edgar Poe por Baudelaire, se fue abriendo camino en Europa la segunda modalidad de lo Fantástico, que supone un desarrollo y perfeccionamiento del anterior. Se trata de la otra gran vertiente del género, denominada por la crítica Fantástico Mental o Psicológico. La innovación aportada por Poe se fundamenta en el rigor y en la excelente técnica del relato, que se traducen en términos de verosimilitud en la descripción y en el planteamiento de la historia narrada, basada en las coordenadas de la realidad objetiva.

El elemento espectacular desarrollado en lo Fantástico Visionario queda desterrado de lo Fantástico Mental o Psicológico, en el que se produce una interiorización y una profundización en el análisis de los sentimientos provocados por la irrupción de lo sobrenatural o extraño en la vida cotidiana. El desarrollo de la técnica del suspense resulta fundamental para obtener en el personaje y/o en el lector el efecto de angustia necesario. Los seguidores de E. A. Poe evitarán descripciones inútiles e imaginaciones espectaculares, y se servirán del análisis interiorizado para causar inquietud, angustia u horror. Esta profundización casi morbosa en las sensaciones originadas por lo extraordinario constituye una

característica fundamental de lo Fantástico Mental o Psicológico, línea en la que seguirá evolucionando el género fantástico. El narrador no toma partido, no intenta convencer, sino que, introduciendo un realismo extremo en sus descripciones de lo extraño, consigue que lo macabro, lo morboso y el terror sean vividos intensamente por el personaje y/o por el lector. Ello implica en el texto una cierta finalidad emocional (sugestiva), que se aparta de las visiones espectaculares evocadas por lo Fantástico Visionario.

En su juego sutil de ambigüedades, la Literatura Fantástica, en cualquiera de las dos tendencias citadas, revela la realidad inexorable del hombre, esa otra realidad que lo proyecta hacia lo simbólico y que desde el comienzo de los tiempos lo aproxima a lo prohibido, a lo secreto y a lo sagrado.

BIBLIOGRAFÍA

Baronian, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, París, Stock, 1977; Belevan, Henri, *Teoría de lo Fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976; Bessière, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse, 1974; Borges, Jorge Luis, *et alii*, *Literatura Fantástica*, Madrid, Siruela, 1985; Brunel, Pierre, y Valérie Tritter (eds.), *Encyclopédie du fantastique*, París, Ellipses, 2010; Caillois, Roger, “De la féerie à la science-fiction”, en *Anthologie du fantastique* (“Introduction” a la edición de 1966), París, Gallimard, 1978; Ídem, *Acercamientos a lo imaginario*, México, FCE, 1989; Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París, José Corti, 1994; Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Gallimard, 2003; Jackson, Rosemary, *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986; Lovecraft, Howard Phillips, *El horror en literatura*, Madrid, Alianza, 1992; Mellier, Denis, *La littérature*

fantástico

fantastique, París, Seuil, 2000; Millet, Gilbert, y Denis Labbé, *Le fantastique*, París, Belin, 2005; Roas, David, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001; Schneider, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, París, Fayard, 1985; Steinmetz, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, París, PUF, 1993; Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Paidós, 2006; Tritter, Valérie, *Le fantastique*, París, Ellipses, 2001; Vax. Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, París, PUF, 1960; Viegnes, Michel, *Le fantastique*, París, Flammarion, 2006.

Alicia MARIÑO ESPUELAS.

UNED

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales