

LITERATURA FANTÁSTICA Y DISCURSO LÍRICO. CARACTERIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA POESÍA FANTÁSTICA ESPAÑOLA ACTUAL

FANTASY LITERATURE AND LYRIC DISCOURSE. CHARACTERISATION
AND ANALYSIS OF CURRENT SPANISH FANTASY POETRY

María EMA LLORENTE

Instituto de investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
UAEM

Resumen: En el presente artículo se defiende la posibilidad de incluir la poesía lírica dentro de las manifestaciones de la literatura fantástica, limitada o reducida, por lo general, al género narrativo. Para ello se realiza, en primer lugar, una revisión de los presupuestos defendidos en los principales estudios teóricos existentes sobre el tema y se cuestionan tanto la definición que estos ofrecen de lo fantástico como género literario como los argumentos que en ellos se utilizan para esta exclusión —el carácter eminentemente subjetivo o emotivo de la poesía lírica, su ausencia de referencia externa y su incapacidad para la ficción o lo ficcional, y lo indirecto o figurado de su lenguaje—. Tras esta revisión, se proponen algunos rasgos, tanto temáticos como formales, que pueden servir para caracterizar el discurso lírico-fantástico y se analizan casos concretos de poesía española reciente que pueden ser incluidos bajo esta denominación.

Palabras clave: Género literario; ficción; referencia externa; lenguaje figurado; enunciación

Abstract: This paper supports the possibility of including lyric poetry within the manifestations of the fantastic, which is usually limited or confined to the narrative genre. For this purpose, a review of the assumptions supported in the main existing theoretical studies on this subject is carried out first. Also, the definition of fantasy as a literary genre provided by such studies as well as their arguments for its exclusion —the eminently subjective or emotional character of lyric poetry, its lack of external references and its unfitness for fiction or for a fictional approach, as well as its indirect and figurative language— are questioned. Following this review, some features —both thematic and formal— that can be used to characterise the lyric-fantastic discourse are proposed and specific cases of recent Spanish poetry that could fall within this definition are analysed.

Keywords: Literary genre; fiction; external reference; figurative language; enunciation

El estudio de lo fantástico en literatura parece haberse limitado hasta el momento al género narrativo, a la novela, y sobre todo al cuento o al relato, tal como demuestra la gran cantidad de estudios dedicados al tema¹. Es en lo narrativo, tal como declaran algunos de los especialistas, donde el modo fantástico destaca más notablemente, por ser el género que mejor se presta a lo imaginativo y lo ficcional. A este género se le otorga mayor capacidad representativa que a la poesía y se considera que está menos sujeto a condicionamientos físicos que el teatro, con lo que puede disfrutar de una mayor libertad de figuración (Risco, 1982a: 17). También en narrativa se hace más evidente la cuestión del realismo literario, concepto clave con el que necesariamente se enfrenta lo fantástico en sus intentos de definición y caracterización. Éstas y otras razones han provocado que la poesía haya quedado al margen de lo que se considera literatura fantástica. La posible relación entre la poesía y lo fantástico no sólo ha sido ignorada, en general, sino también rechazada explícitamente desde distintas perspectivas y siguiendo diferentes argumentos. Por un lado, se niega a la poesía la capacidad de representación, por entenderse como un género caracterizado por la subjetividad y la tendencia a la expresión de contenidos emotivos, lo que parece anular su cualidad de ficción y la necesidad de distinguir entre lo real y lo irreal: «La poesía lírica parece caer fuera de la oposición real-irreal dada su subjetivización de raíz que permite todos los excesos emotivos por delirantes que parezcan. En ella, como es sabido, tienden a contar más los elementos expresivos que los representativos» (Risco, 1982a: 16).

Por otro lado, y derivado de lo anterior, se considera que el lenguaje de la poesía es un lenguaje indirecto, figurado, más al servicio de la expresión de sentimientos y emociones que de la creación de mundos o el desarrollo de la imaginación. Esta consideración generalizadora provoca que la presencia de irrealidad o fantasía en los textos poéticos se explique como una cuestión de retórica o de estilo y se reduzca a una manera de hablar desviada, que es característica del género poético (Risco, 1982b: 242). De esta forma, lo irreal o lo fantástico que aparece en la poesía sorteja los problemas textuales o interpretativos, puesto que no debe entenderse literalmente, sino en función de un significado otro, lógico y comprensible, que ya no desafía las leyes de la razón.

Sin embargo, y a pesar de estas aparentes incompatibilidades, creo que sí puede defenderse la posibilidad de hablar de una lírica fantástica, tal como demuestra la existencia de algunas antologías con este nombre y como empiezan a hacer autores y estudios más recientes².

¹ Esta preferencia se percibe desde los estudios clásicos de Caillois (1965), Vax (1960 y 1979), Castex (1951) y Todorov (1970) hasta estudios más recientes en el ámbito de la literatura en lengua española como los de Hahn (1978), Jakubowski (1985), Risco (1987), Morillas Ventura (1991), Pringle (1993) y González Castro (1996).

² Entre los estudiosos de la relación entre fantasía y discurso lírico se encuentra, por ejemplo, Eduardo García, que defiende la posibilidad de coincidencia entre lo fantástico y lo poético, afirmando la existencia de un territorio común o lugar de encuentro natural entre la poesía contemporánea y lo fantástico o lo neofantástico (2005: 105).

Para ello se hace necesaria, en primer lugar, una aproximación a lo fantástico y a la literatura fantástica que no se sustente en su caracterización como un género literario, limitado a lo narrativo, tal como hace Todorov (1970), sino que la perciba como un fenómeno más amplio, que puede adoptar todo tipo de manifestaciones genéricas, como propone H. Belevan (1976). Igualmente, resulta fundamental la negación de los otros dos argumentos mencionados: el de la incapacidad de representación o no ficción propia de la poesía y el de la imposibilidad de que su lenguaje, por extraño o irreal que parezca, pueda ser tomado literalmente. La importancia de la afirmación de estas cualidades de lo lírico se hace aún más relevante si se tiene en cuenta que tanto la ficción como la literalidad son los dos constituyentes que Todorov considera como requisitos necesarios para la existencia de lo fantástico literario: «No toda ficción ni todo sentido literal están ligados a lo fantástico; pero todo lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal. Ambos son, pues, condiciones necesarias para la existencia de lo fantástico» (1994: 63).

Según esto, y antes de intentar ofrecer una caracterización del discurso lírico fantástico contemporáneo, comenzaré por cuestionar la identificación entre literatura fantástica y género literario, para después defender el carácter ficcional y representativo de la poesía lírica, así como la posibilidad de realizar una lectura literal y, por lo tanto, fantástica, de su lenguaje.

Lo fantástico y los géneros literarios

Todorov comienza su obra fundacional sobre los estudios de la literatura fantástica afirmando, precisamente, que «la expresión “literatura fantástica” se refiere a una variedad de la literatura o, como se dice corrientemente, a un “género literario”», y que «el concepto de género es, pues, fundamental» para la discusión del tema central del libro (1994: 7). Para Todorov, por tanto, lo fantástico es un género, un sistema, un tipo de producción literaria, que es, como tal, reducible a una serie de características, a una «regla» que funciona «a través de varios textos» y que permite aplicarles el calificativo de «obras fantásticas». El desarrollo de su estudio se centra en encontrar esta regla que define y caracteriza la producción textual fantástica, que es, para este autor, la ambigüedad o vacilación que aparece en el lector, en el narrador o los personajes, ambigüedad que además, y dado que lo fantástico ha sido definido como una estructura, deberá aparecer en todos los niveles: «Si la obra literaria forma verdaderamente una estructura, es necesario que encontremos, en todos los niveles, consecuencias de esa percepción ambigua del lector que caracteriza lo fantástico» (1994: 64). Y estos niveles son, para Todorov, los aspectos verbales, sintácticos y semánticos. En el nivel del enunciado, el autor señala como propio de este tipo de literatura un determinado empleo del discurso figurado, que generalmente es tomado en sentido literal (1994: 64). En el nivel de la enunciación, destaca el problema del narrador en primera persona y su relación con la veracidad o la coherencia de lo narrado (1994: 68); y, por último, en relación con los temas de lo fantástico, que ocupan desde la mitad al final de su estudio, el autor distingue entre los temas del yo, que remiten al principio de la abolición del límite entre espíritu y materia, y los temas del tú, que afectan a la esfera de la sexualidad en sus formas

extremas (1994: 87-112). El género fantástico quedaría definido, así, según Todorov, por aspectos tanto formales como temáticos.

Pero, en esta caracterización, Todorov no explica, de manera directa o positiva, por qué identifica lo que él considera literatura fantástica con el discurso narrativo ni por qué utiliza para el análisis de todos los aspectos señalados ejemplos narrativos exclusivamente. Los mismos aspectos verbales, sintácticos y semánticos que se reconocen para la creación fantástica narrativa podrían ser aplicados, con algunas variantes, a textos poéticos, tal como intentaré demostrar a lo largo de este trabajo.

El autor sólo proporciona un argumento indirecto o negativo para esta reducción, que es la imposibilidad intrínseca de una poesía fantástica, asunto que trata en el capítulo cuarto de su estudio, dedicado a la poesía y la alegoría. Las razones que ofrece para esta exclusión se refieren a la falta de referencia externa de la poesía por la opacidad de su lenguaje y al nivel alegórico o figurado de su interpretación, aspectos que comentaré en los apartados correspondientes. Por su parte, tampoco hace ningún comentario sobre el género dramático.

Además de esta reducción de lo fantástico a lo narrativo, el concepto o la utilización misma de la palabra 'género' a lo largo de todo el estudio no mantiene siempre la misma coherencia o uniformidad³.

Este tipo de confusiones entre géneros teóricos e históricos, así como entre los géneros y sus formas de manifestación, ya han sido advertidas y criticadas por otros estudiosos de lo fantástico. Por ejemplo, Louis Vax, dudando precisamente de la conveniencia de aplicar la denominación de género a la literatura fantástica —«Si es que puede hablarse de lo fantástico como de un género particular»—, y para no caer en la confusión de Todorov, distingue entre «formas literarias», como el soneto, la balada, la novela o la novela corta, y «categorías o valores estéticos», que constituyen lo trágico, lo cómico, lo fantástico, o lo elegiaco (1980: 29). Según esta visión, lo fantástico no quedaría definido como un género, sino como una categoría, que puede expresarse en formas literarias diversas.

De manera semejante lo concibe H. Belevan, quien, en la introducción a su *Antología del cuento fantástico peruano*, critica directamente la confusión generada por Todorov en su caracterización de lo fantástico como un género literario:

Nos resulta, sí, muy difícil comprender cómo un gran número de estudiosos puede conciliar la noción de lo que llamaríamos «género-forma» con la de «género-tema»: si, por ejemplo, Todorov considera que un género literario es la novela —forma o arquitectura que adopta un texto— y si, al mismo tiempo, considera lo fantástico —o lo «fantástico-maravilloso» que, para el caso, es lo mismo, es decir, tema o contenido de la modalidad de relatar —también como género, ¿cómo se permite juzgar, por ejemplo, *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Potoki, «un libro —al decir de Todorov— que inaugura magistralmente la época del relato fantástico», una novela fantástica, (léase un 'género género') sin caer en una suerte de pleonasma crítico, en una redundancia barata, en una 'perífrasis recíproca' como él mismo la llamaría? Continente y contenido se imbrican así, inconciliables, en lo que resulta una nueva y muy poco convincente *intencional*

³ En el capítulo cuarto, y a pesar de que el autor ha distinguido previamente entre los géneros teóricos —épico, poético, dramático— y los históricos, y ha reflexionado sobre sus diferencias, habla, no ya en relación con la naturaleza de los acontecimientos —la que le ha permitido formular la diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso o lo extraño—, sino en relación con la naturaleza del texto mismo —en relación con el enunciado—, de las relaciones de lo fantástico con dos «géneros vecinos», géneros que son, según el autor, la «poesía» y la «alegoría» (1994: 51). Denomina así con la misma palabra producciones concretas que contienen especificidades temáticas, y formas o cauces generales de expresión.

fallacy, pues mal puede catalogarse con una misma palabra, género, lo que corrientemente se denomina en literatura forma y fondo (1977: XXXVII).

Siguiendo éstas y otras reflexiones, Belevan considera que lo fantástico no debe ser visto como un género literario en sí mismo, pues es precisamente esta identificación la que ha dejado fuera de los estudios de lo fantástico a otras manifestaciones literarias diferentes de las narrativas:

Prácticamente todos los estudiosos y antólogos de lo fantástico descartan en sus libros las leyendas, la poesía y los mitos, considerando que ellos son, o corresponden a, géneros específicos que poco o nada tienen que ver con lo fantástico. Es, pues, la noción misma que tienen de lo fantástico como género literario la que define sus postulados, exigiéndoles y forzándoles a rechazar sistemáticamente tales formas literarias (1977: XLVIII-XLIX).

A diferencia de Todorov, Belevan no concibe lo fantástico como algo concreto, fijado o histórico, sino como algo abstracto, —una esencia o un «epistema», como él lo llama— que se realiza a través de formas, modalidades, expresiones y temas, y que puede manifestarse en cualquiera de los géneros, incluido el poético:

[...] estamos nosotros en condiciones de afirmar que, contrariamente a lo implicado por este otro malentendido [el de lo fantástico como género], lo fantástico sí se realiza con frecuencia en la poesía, en los mitos y la leyendas, tal como lo percibe una gran mayoría de lectores; y esto, precisamente porque, como lo hemos sugerido reiteradamente, lo fantástico no es un género literario, razón por la que su sintomática, en todo aquello que tiene de particular, puede manifestarse con igual intensidad en cualquier percepción intuitiva del hombre, y por ende, en cualquier género literario, sea éste narrativo o poético (1977: XLIX).

La diferencia de posturas que resumen las ideas de Todorov, por un lado, y de Vax y Belevan por otro, pone de manifiesto una doble posibilidad de concebir el fenómeno de lo fantástico: o bien como producción literaria histórica y concreta, o bien como un concepto más generalizado y universal, aplicable a todo tipo de manifestaciones literarias sin limitación temporal. En este último sentido, existen autores, como Borges, que afirman precisamente que la literatura fantástica es la literatura más universal y antigua de todas, ya que su proximidad al mito la sitúa en el origen de toda narración: «Habría que hacer notar que la literatura fantástica es la más antigua de las manifestaciones literarias. Empieza por la mitología, por la cosmogonía, y se llega muy tardíamente a la novela, por ejemplo, o al cuento» (1985: 25).

Sin alejarse tanto en el tiempo, y limitándose a la producción lírica, también José María Pozuelo Yvancos tiene una visión amplia del concepto de lo fantástico, que entiende como algo siempre presente a lo largo de la tradición: «De todos es sabido que en la lírica se han albergado tradicionalmente mayores grados de ilusión fantástica e irrealista, pareja con la mayor exigencia de cooperación imaginaria del lector» (1997: 266).

La caracterización de la literatura fantástica realizada por Todorov, por el contrario, se refiere a un momento histórico concreto, el que se encuentra entre el surgimiento y la desaparición de lo que él considera un género, —desde fines del XVIII con Cazotte, hasta fines del XIX con Maupassant— y su estudio resulta parcial porque refleja solamente un «estadio de la evolución» del género y no un «concepto global» de lo fantástico (González, 1996: 20).

Éste ha sido uno de los motivos por los que la definición de Todorov ha sido criticada y calificada de limitada y restrictiva, lo que ha llevado a autores más recientes, como Bessière (2001), Alazraki (2001), Campra (2001) y González (1996), entre otros, a proponer una caracterización más abarcadora y global de lo fantástico que integra también, en algunos casos, la producción lírica (Belevan, 1977; Barrenechea, 1978; Reisz, 1989).

Lírica y ficción

La identificación automática que normalmente se hace de lo fantástico con lo narrativo tiene que ver, como ya se dijo, con una determinada concepción de la lírica como un género no apto para la representación, la imaginación y la ficción, sino caracterizado básicamente por su subjetividad y por el predominio de los elementos expresivos sobre los representativos (Risco, 1982a: 16). Según esta idea, que sigue una determinada concepción de la poesía desarrollada especialmente a partir del Romanticismo, la lírica se reduce a ser expresión «auténtica» o «sincera» de su autor, de su estado de ánimo, de su subjetividad, con lo que se le niega la capacidad de invención y creación de mundos imaginarios e independientes que sí se reconoce en los otros géneros literarios.

El mismo Todorov manifiesta de forma explícita esta incapacidad de lo poético: «el carácter representativo rige una parte de la literatura, que resulta cómodo designar con el término *ficción*, en tanto que la *poesía* no posee esta aptitud para evocar y representar». Y continúa más adelante: «lo fantástico sólo puede subsistir en la ficción; la poesía no puede ser fantástica (...). En una palabra, lo fantástico implica ficción» (1994: 52-53; cursivas en el original).

Para sostener, por tanto, desde una perspectiva teórica, que puede hablarse de una lírica de tipo fantástico hay que defender, en primer lugar, la posibilidad de incluir el discurso lírico dentro de los discursos ficcionales y reconocerle su capacidad de representación. Esta inclusión de la lírica dentro de lo ficcional ya ha sido realizada por la teoría literaria desde distintas perspectivas. Frente a la interpretación de autores como Genette (1979) y Hamburger (1957), que dejan fuera de la *mimesis* y de la ficción a la lírica por la ausencia de su inclusión explícita en las poéticas clásicas —Aristóteles y Horacio—, existen otros autores que no interpretan los vacíos o los silencios de estas poéticas de una manera tan excluyente, sino que permiten a la lírica participar de lo mimético y lo ficcional, como por ejemplo, Albaladejo (1992) y Pozuelo Yvancos (1991). También existen otros autores que defienden la ficcionalidad del discurso lírico desde una perspectiva pragmática y/o lingüística, como por ejemplo, F. Martínez Bonati (1960), B. H. Smith (1971) y S. Reisz (1979).

De todos estos enfoques y perspectivas, creo que la más relevante, en lo que a este trabajo se refiere, es la que defiende para la lírica su relación con la imitación o *mimesis*, entendida en un sentido general o amplio de creación y representación. Tal es el argumento que sostiene Pozuelo Yvancos, cuya exposición resumo a continuación.

Para este autor, y en oposición a una concepción romántica de la poesía, el objeto de la lírica no se reduce a ser la expresión de una subjetividad, sino que es temático, idéntico en ese sentido al del resto de manifestaciones literarias:

La lírica, siendo una modalidad singular de objeto temático, no difiere de otros géneros por el carácter no ficcional de su representación, sino por la peculiar vía como explora ese rasgo común ficcional que desde la afirmación aristotélica de la *poiesis* está en la raíz misma de toda representación literaria, aunque la tradición postromántica haya preferido anular y reducir a una dimensión expresivo-emotivo-subjetiva (Pozuelo 1997: 242).

La naturaleza ficcional del género lírico puede defenderse, tal como reconoce el teórico, mediante su caracterización como imitación, en una interpretación amplia y no restringida del concepto aristotélico de *mímesis*. Esto es precisamente lo que hacen autores como Francisco Cascales (*Tablas Poéticas*, 1617) y Ch. Batteux (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746)⁴. Ambos entienden la *mímesis* no como «imitación de acciones humanas», como fábula narrada, sino como «imitación» en general, vinculando la *mímesis* con el concepto de *poiesis*. Según esto, la imitación no se limita a ser reproducción o copia, sino que se entiende como un hacer, como una creación, en la que se reproduce la realidad por medio de su modelización artística. Como explica Batteux, la creación produce un modelo, y este modelo es, como tal modelo, artificial, imaginado, fingido, —aunque verosímil—. La *mímesis* no es una modalidad del *raccontare*, sino equivalente a *fingere*, a simular, y por lo tanto no es sinónimo de narrar ni exclusivo de la modalidad narrativa, sino relativo a cualquier modelización artificial del mundo, incluyendo en ella al mundo imaginado (Pozuelo, 1997: 257)⁵.

Además de Pozuelo Yvancos, dos de las otras autoras mencionadas, Susana Reisz (1989) y Barbara H. Smith (1971), defienden, en una parte de sus estudios, el aspecto ficcional del discurso lírico, basándose en su capacidad de representación y de referencia respectivamente. Reisz critica la posición de Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, en donde el autor excluye a toda la poesía en bloque del ámbito de la ficción, porque no relata nada, no designa sucesos ni representa, sino que se limita a verbalizar impresiones o sentimientos. Para la autora, por el contrario, la poesía sí puede considerarse en su aspecto representativo:

[...] cabe recordar que un número no desdeñable de textos poéticos de la tradición literaria occidental son representativos en el más estrecho sentido del término, esto es, sus zonas de referencia constituyen un mundo en el que ciertos personajes se encuentran en determinadas situaciones y ejecutan determinadas acciones (1989: 202).

Esta afirmación resulta interesante a la hora de postular la existencia de una poesía fantástica porque permite reconocer en el ámbito poético, y más allá de su consideración como expresión de

⁴ En las *Tablas Poéticas*, Cascales —al parecer siguiendo muy de cerca las ideas del italiano Sebastiano Minturno en *L'arte poetica* de 1564 (García Berrio, 1988)— define la lírica como «imitación de cualquier cosa que se proponga» (Tabla X), sin restringirla a un único tema; y Batteux, en el capítulo II de de la Primera Parte de la obra, define la imitación como «ficción» y creación de modelos de realidad verosímiles (Pozuelo, 1997: 255).

⁵ También Ángel Luján Atienza recuerda que «fingir», proveniente del verbo latino «fingo», no significa etimológicamente reproducir ficticiamente una realidad, sino «dar forma» a un objeto de la experiencia, algo que también haría el poeta forjador del discurso lírico (2005: 21, nota 1).

sentimientos reales o simple unión de palabras que deben ser leídas al puro nivel de la cadena verbal, la existencia de personajes, escenas, situaciones y sucesos; la existencia de una historia o una anécdota, y la creación completa de mundos imaginarios.

Además de la capacidad de representación, el discurso lírico está también dotado de capacidad de referencia, lo que obliga al lector a recrear un contexto para lo leído, tal como señala Smith. Aunque la ficcionalidad se encuentra para esta autora en el tipo de hablar específico de la literatura y de la poesía, esto no invalida la posibilidad de que se imaginen, a partir del texto, toda una suerte de motivos, sentimientos y situaciones, a través de la inferencia de un contexto, inferencia que viene exigida por el acto de la lectura. A pesar de ser una estructura lingüística, no respondemos al poema como meras organizaciones de sonidos o puras formas. Cada una de estas formas artísticas se entiende en su capacidad representacional y, como tal, en su capacidad de provocar o inferir un significado o contexto —ficticio— para los objetos, acciones y sucesos representados. Así, «aunque un poema es un enunciado ficticio sin un contexto histórico particular, su efecto característico es crear su propio contexto o, más exactamente, invitar o permitir al lector crear un contexto plausible para él» (Smith, 1993: 48), algo que el lector hará recurriendo a sus experiencias vitales y lingüísticas. Y al hablar de esta creación o recreación de contextos la autora ya contempla la posibilidad de los escenarios fantásticos, cuando afirma que el poeta debe transmitir a sus lectores no sólo un contexto remoto en el espacio y el tiempo, como ocurre con los escritores de cartas, sino «uno que puede no haber existido nunca en la historia o la naturaleza, que puede consistir por entero en lo que el lector pueda construir (más que reconstruir) de la forma verbal del poema» (1993: 50-51).

De todas estas reflexiones puede concluirse que el discurso lírico no debe verse reducido a la simple verbalización de impresiones o sentimientos, sino que se debe reconocer su capacidad de crear y recrear mundos ficcionales. Como dice Eduardo García, el poema es, ante todo, «una representación, una puesta en escena» de una «escena de la imaginación», que propone al poeta el reto de «generar mito», esto es, de «generar experiencias imaginables» (2005: 12-51).

Lírica fantástica y lenguaje figurado

Además de su exclusión de los discursos ficcionales, la posibilidad de incluir la poesía lírica dentro de lo fantástico ha sido negada también por la reducción de la extrañeza, la irrealidad o la falta de lógica que pueden aparecer en determinados textos a una cuestión del lenguaje poético, lenguaje que tiende a considerarse, por convención del género, figurado, alegórico o metafórico. Algunos autores, como por ejemplo Antonio Risco, se basan en la presuposición de que el género lírico manifiesta «siempre» un hablar indirecto o figurado que se expresa a través de figuras retóricas, elementos meramente expresivos que aparecen en función de un significado ausente y literal, que es el que constituye el verdadero sentido de lo dicho. Se considera, así, que los elementos poéticos fantásticos o irrealistas no contribuyen a la creación de la realidad o la referencia poética; que no son conformadores de una representación fantástica, sino que sólo suponen una manera de hablar, y que

están en función de un significado literal que ya no es fantástico o extraño sino lógico y comprensible. Según esta idea, lo fantástico no afecta a lo que se dice, a la referencia o la «realidad» poética, sino solamente a la forma en la que se dice, que, en este caso, es un simple vehículo adornado o trasfigurado de una expresión «real».

Desde esta perspectiva, el problema de lo fantástico en literatura, que parece suscitar, en principio, un debate en relación a las nociones de género literario y ficcionalidad, se revela, en el caso del discurso lírico, como un problema del lenguaje poético y de la interpretación de sus figuras. Por un lado, si éstas se interpretan de manera literal, aportan efectivamente al texto un grado de irrealidad o extrañamiento, tal como reconocen algunos autores: «las llamadas figuras retóricas introducen constantemente en su discurso un elemento “irreal” o cuando menos difuso, ambiguo» (Risco, 1982a: 16). Por otro lado, si se interpretan como un hablar figurado, proporcionando una explicación racional y alternativa para lo dicho, el efecto fantástico o irreal parece desaparecer: «Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico» (Todorov, 1994: 55).

Lo fantástico poético revela así su relación fundamental con el problema de la interpretación de las figuras, o, mejor dicho, con el problema del reconocimiento y distinción de lo literal y lo figurado y la pertinencia de sus lecturas. Ante un texto en el que se detecta una carga fantástica, el lector deberá discernir si ese efecto de lo fantástico lo produce una metáfora u otra figura, cuya ‘traducción’ haría desaparecer el efecto fantástico, o si se encuentra ante una expresión literal que debe ser entendida como tal; es decir, si lo que se dice es una forma de expresión de algo más que no aparece de forma explícita, o si, por el contrario, debe aceptarse en su literalidad como perteneciente a la ‘historia’ o la ‘anécdota’ de lo contado.

El problema es que esta distinción entre lo literal y lo figurado, o entre su funcionamiento en el texto como relevante para la historia o meramente ornamental, no siempre está tan clara ni resulta tan excluyente.

Como dice Risco, aunque refiriéndose en este caso a textos fantásticos en prosa, la lectura de determinados sucesos insólitos nos suscita la duda de si tal suceso pertenece a la historia, a la *diégesis*, o es sólo una metáfora (1987: 401). La mayoría de las veces es el contexto el que soluciona esta duda y orienta sobre la correcta interpretación del pasaje, pero existen casos en los que el contexto no está claro. También existe la posibilidad, y esta es la idea que propone el autor, de que la duda o el conflicto se queden sin resolver, es decir, que el texto nos plantee, al menos durante un tiempo, una imposibilidad de resolución interpretativa. Esto es lo que ocurre en un tipo de textos fantásticos que el autor engloba dentro de la modalidad de la *confusión de retórica y diégesis*. De todas las modalidades de lo fantástico señaladas por Risco, esta última es la única en la que el resorte del prodigio está «en la particular utilización del lenguaje». El lector llega a no saber determinar si el fenómeno de que se le da cuenta «forma parte de la anécdota, de la figuración de la obra, o si es sólo un tropo, verbigracia una metáfora» (Risco, 1987: 33).

En estas dudas y vacilaciones interpretativas se revela cómo también la forma textual tiene la capacidad de crear o generar fantasmaticidad, y no sólo el tema, pues, en palabras de Risco, se trata de un tipo de textos en los que el discurso se anuda a la anécdota, de forma que no es posible reconocer los límites entre ambos (1987: 401)⁶. En este tipo de modalidad fantástica se confunden lo retórico con lo diegético, la lectura proyectada sobre la expresión y la proyectada sobre la representación. Todo reposa, como dice el autor, en la ambigüedad del discurso (1987: 403).

Esta ambigüedad, que ha sido señalada por otros autores como característica de lo fantástico narrativo (Vax, 1980: 19-28), puede considerarse también como una marca específica de lo fantástico lírico, que provoca, en la dificultad interpretativa de sus figuras, lo que podría denominarse una lectura de la sospecha. No se trata ya, o al menos no solamente, de la duda sobre el estatuto de realidad de los personajes, los lugares o las acciones que se relatan —como exige Todorov—, sino especialmente de la duda o la sospecha sobre el signo mismo y sobre su literalidad o su capacidad de referencia. A la duda semántica o externa que surge de la confrontación de lo imposible leído con la realidad se añade, así, la duda o la sospecha semiótica sobre la manera de leer, que hace dudar de la forma en que deben ser interpretados los signos que se tienen delante, sin que se llegue, en muchos casos, a resolver la ambigüedad. El lector, como señala Combe, va de una a otra interpretación en un movimiento de vaivén (1999: 152). De esta forma, lo fantástico provoca una «lectura problemática», que exige una mayor cooperación interpretativa del lector y que suscita, en muchas ocasiones, el deseo o la necesidad de una relectura que ponga en claro el sentido global de lo leído (Masseron, 1982: 54).

Pero también puede ocurrir, especialmente en el caso de lo fantástico lírico, que no haya que tomar partido por una u otra interpretación, sino que convivan los dos significados: el literal y el figurado o alegórico. Ambos niveles, y en contra de lo que algunos autores proponen, no tienen por qué resultar necesariamente excluyentes. De hecho, como señala el mismo Todorov, las figuras retóricas están «ligadas a lo fantástico de diversas maneras» (1994: 64). El crítico incluso llega a afirmar que lo sobrenatural surge, en muchas ocasiones, del uso de alguna figura. Es el caso, por ejemplo de la hipérbole o exageración, de la que «se pasa» a lo fantástico o lo sobrenatural, así como también, del empleo del sentido *proprio* de una expresión *figurada* —la interpretación literal de una metáfora—, o del uso del símil o la comparación —el «como si»—, que, por la frecuencia de su aparición en este tipo de textos, deja de ser un rasgo de estilo individual para convertirse en «una propiedad ligada a la estructura del género fantástico» (1994: 68). De manera más explícita afirma: «Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen» (1994: 68).

Lo fantástico y lo figurado aparecen así, en el pensamiento de Todorov, relacionados, aunque sólo sea en un nivel inicial. Como afirma Ana María Barrenechea, aunque Todorov ofrece como pareja

⁶ Rosalba Campra señala precisamente cómo lo fantástico contemporáneo no es ya tanto un fantástico de tipo semántico, como el del siglo XIX, sino más bien un fantástico del discurso, que emerge como resultado de los niveles considerados esencialmente formales. Este tipo de efecto fantástico va unido, según la autora, «a la experimentación nacida de una conciencia lingüística que se interroga, que ve el trabajo sobre el significante como único modo de ahondar en el significado» (2001: 189).

de opuestos literatura fantástica y alegoría, no llega a hablar de una exclusión sistemática de lo alegórico para lo fantástico (1978: 91). A pesar de que Todorov afirma que lo alegórico puede llegar a eliminar lo fantástico totalmente, esta afirmación se basa, según Barrenechea, en el concepto de alegoría que utiliza el crítico, que es el de la alegoría tradicional, que nunca elige la narración de hechos fantásticos para la elaboración de su nivel literal, sino preferentemente hechos maravillosos o reales (1978: 92). En este tipo de alegoría la traducción del sentido quedaba muy clara, bien porque se conocía la «gramática» que regía la alegoría, o bien porque la explicación detallada de la misma se incluía al final de los textos, dado que la función de la alegoría era fundamentalmente didáctica. Sin embargo, como afirma la autora, ahora existe la tendencia a usar también lo fantástico para el nivel literal de estas obras y dejar poco explícita la función alegórica, simbólica o parabólica, es decir, su significado no literal (1978: 92). Desde este otro significado más general de alegoría, lo figurado y lo fantástico ya no resultan excluyentes, sino que pueden convivir en un mismo texto.

Aunque Barrenechea exige, en su consideración de lo fantástico, la necesidad de que el problema entre lo real y lo irreal se dé en el plano de lo literal, no niega la posibilidad de la existencia de un significado secundario que se mantiene. De esta forma, se podrá hablar de lo fantástico «siempre que en el plano literal aparezca el contraste de lo real y lo irreal centrado como problema, aun cuando el sentido traslaticio lo resuelva o lo borre». Y continúa unas líneas más abajo: «Así se explica también que —contra la opinión de Todorov— se vea el caso de que lo alegórico refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal» (1978: 92).

Esta no exclusión obligatoria entre lo literal fantástico y lo figurado o alegórico es defendida también por Risco, quien la formula en términos de unión del tropo y el referente. El autor afirma que lo fantástico o lo prodigioso consiste en ocasiones: «en el deslizamiento de una metáfora en la *diégesis*, que de pronto se da por tomarla al pie de la letra, o sea que, a partir de ese momento, aquellos dos elementos que aparecían tan distintamente separados (tropo y referente) se funden y confunden abusivamente, sin que se ofrezca la menor explicación» (1987: 403).

Lo interesante de estas afirmaciones es el hecho de que la lectura literal no invalida o no impide la posibilidad de una segunda lectura figurada o alegórica del texto, que «en un segundo nivel deviene también alegoría, si se quiere, pero una vez que se ha salido de la literalidad» (Risco, 1987: 402). Y la afirmación también resulta válida a la inversa, ya que el posible sentido alegórico que podamos encontrar en un texto dado no excluye necesariamente su carga fantástica inicial.

Así puede verse cómo, en el caso del discurso lírico, la ambigüedad de lo fantástico se torna una ambigüedad lingüística e interpretativa, que, lejos de demandar una resolución unitaria y una anulación de lo figurado en función de lo literal, permite la superposición de los dos niveles, en una referencia desdoblada, igualmente relativa al objeto y al sujeto de la enunciación, como se verá en el penúltimo apartado.

Lírica fantástica contemporánea. Antecedentes y definición

Como se señaló al inicio, y a pesar de la exclusión general de lo lírico o lo poético del ámbito de lo fantástico, sí existen autores que incluyen en sus estudios manifestaciones poéticas, e incluso pueden encontrarse algunas antologías y estudios monográficos dedicados al tema⁷. El problema es, en estos casos, el concepto mismo de ‘poesía’ que utilizan estos autores, su especificidad y su alcance, problema terminológico sobre el que ya advierte Louis Vax:

El problema de las relaciones entre lo fantástico y la poesía es difícil de fijar a causa de la imprecisión de los términos y la variedad de las cosas a que aluden. Hay veces en que las opiniones de los críticos parecen contradecirse, cuando en realidad tratan temas diferentes o no afrontan la misma cuestión desde el mismo punto de vista (1980: 132).

Creo que esta confusión terminológica es precisamente uno de los problemas centrales con los que se enfrenta cualquier intento de definición o estudio de la lírica fantástica, puesto que la mayoría de autores que se refieren a la poesía tienen presente una poesía de tipo narrativo o descriptivo. El mismo Vax menciona que la poesía fantástica puede ser «didáctica», «evocadora» o «narrativa», —sin mencionar ‘lírica’— y señala el género de la balada —tradicionalmente narrativo o lírico-narrativo— como aquél al que pertenecen la mayoría de las obras maestras de la poesía fantástica (1980: 133). En el capítulo IV de su obra, dedicado al estudio de lo fantástico poético, comenta poemas de Ronsard, Saint-Amant, Cazotte, Robert Blair, Bürger, Goethe y Coleridge. Se trata, en su mayoría, de poemas narrativos o anecdóticos, que justifican su pertenencia a lo fantástico exclusivamente por el criterio temático y su desarrollo: presencia de esqueletos, fantasmas y muertos vivos, que se aparecen en noches solitarias y misteriosas, en viejos castillos en ruinas o en cementerios solitarios. La inclusión que realiza Vax de lo poético en lo fantástico resulta ser, pues, muy limitada, tanto en el tiempo —s. XVI a s. XIX— como en los temas y en su forma de desarrollo.

En la actualidad, creo que lo que podría considerarse como poesía fantástica contemporánea —me refiero especialmente a la publicada en España desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días—, es una poesía a la que puede aplicarse el calificativo de lírica, debido a su formulación mayoritaria en primera persona, así como a la elaboración formal de su lengua poética —verso, construcción rítmica, diferencias con la lengua ordinaria, repeticiones, etc.—, unida a la expresión o

⁷ Como antecedentes de poesía fantástica Vax (1980) menciona las antologías inglesas de A. Derleth (1947); M. Hayes (1978); así como la edición bilingüe de los *Poemas* de E. Poe realizada por L. Lemonnier, y los poemas completos de H. P. Lovecraft, reeditados en 1971. A esta lista de obras fantásticas poéticas hay que añadir la antología francesa de H. Parisot (1966) y la de A. Vircondelet (1973), a pesar de que, en palabras del propio Vax, «reúne textos de los más dispares» (1980: 132, nota 1). En el terreno de la poesía española, autores como L. Litvak encuentran numerosos ejemplos de lo fantástico en autores que manifiestan una estética ‘fin de siglo’, como, por ejemplo, el Juan Ramón Jiménez de *Jardines lejanos* (1982: 31). César Antonio Molina, por su parte, estudia las manifestaciones fantásticas en la lírica galaica, en la que, en su opinión, «existe una tendencia inconsciente e innata hacia la inclusión de elementos de carácter fantástico» (1982: 27). De esta tendencia general, destaca la obra de Rosalía de Castro, tras «pasada toda ella de un algo misterioso», la de Eduardo Condal y Ramón Cabanillas, así como la obra poética de Álvaro Cunqueiro. Y en el ámbito de la producción hispanoamericana también se han realizado algunas afirmaciones en este sentido. Por ejemplo, autoras como Ana María Barrenechea advierten de la posibilidad de considerar dentro de la literatura fantástica poemas como «El Golem» o «La noche cíclica», de Borges (1978: 90), algo que también afirma Susana Reisz en relación con el poema «El dominó», de José María Eguren (1989: 202).

manifestación de rasgos emocionales del emisor. Como señala en este sentido Miguel Ángel Garrido Gallardo:

No se trata de negar aquí el núcleo narrativo de diferentes configuraciones temáticas líricas que transmiten la emoción producida por una anécdota. Quiero señalar, en cambio, que hoy no hay virtualmente poema alguno que no sea lírico y que un poema lírico, por definición, no tiene como ingrediente principal el encadenamiento de acciones propio de una historia (1994: 29).

A lo que añade el crítico:

Si Aristóteles advertía en su *Poética* que el metro no basta para volver una obra poética, porque podríamos versificar un tratado de medicina o de historia y no por eso el tratado sería poesía, ahora casi podríamos afirmar que nada se codifica poéticamente que no vaya a ser tomado en alguna medida como poesía (1994: 37).

Además de esta inclusión dentro del ámbito de lo lírico, considero que la poesía fantástica contemporánea se encuentra estrechamente ligada a la postmodernidad y a sus manifestaciones, en el sentido de que tanto lo fantástico como lo irracional permiten un acercamiento a lo poético que ya no tiene que estar sujeto a los imperativos de lo verosímil. Ambas poéticas manifiestan así su preocupación ontológica por los problemas de la identidad, alteridad y dualidad del sujeto, así como su cuestionamiento de la realidad y sus límites, preocupaciones que se expresan mediante el tratamiento de temas fantásticos recurrentes: posibilidad de existencia de realidades paralelas o simultáneas, presencia de seres sobrenaturales, pérdida o cuestionamiento de la identidad, dobles, duplicaciones y metamorfosis, alteraciones de la lógica del espacio y de la linealidad del tiempo y la causalidad y superación o vivencia de la propia muerte, entre otros.

Se trata, en definitiva, de la presencia de lo imposible en lo cotidiano, que se manifiesta mediante la alteración o violación de las coordenadas que rigen lo que entendemos como normalidad, según un determinado concepto de lo fantástico. En este sentido, lo fantástico contemporáneo no se aparta tanto, temáticamente hablando, de lo fantástico tradicional, aunque los temas aparezcan adaptados a la mentalidad actual y evidencien las variaciones de lo que ha sido definido como 'neofantástico', también inseparable, en muchos casos, de la postmodernidad. A fin de cuentas, como ya señaló Caillois, las posibilidades básicas de la manifestación de lo imposible y las categorías de lo fantástico, son, en sí mismas, limitadas, y admiten pocas variantes⁸.

Quizá por este mismo motivo, el criterio de lo temático para definir y caracterizar la literatura fantástica no ha resultado muy provechoso hasta el momento. Ana M^a Barrenechea señala en este sentido que las clasificaciones temáticas como las de Vax, Penzoldt, Caillois, etc., sin exclusión de la hecha por Bioy Casares en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, han resultado poco satisfactorias (1978: 99). Por su parte Rosalba Campra apunta que precisamente la dificultad que entrañan estos textos en el nivel semántico no consiste tanto en la identificación de los motivos

⁸ Como enuncia el crítico: «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 los temas del género. En cada categoría las variantes son infinitas, pero las categorías mismas permanecen relativamente poco numerosas» (Caillois, 1970: 25).

(vampiros, fantasmas, etc.) como en su sistematización (2001: 180). Ambas autoras rechazan también la conocida división temática realizada por Todorov en su agrupación en torno a dos polos: los temas del yo y los temas del tú⁹. Barrenechea no está de acuerdo con esta clasificación, puesto que afirma que estas categorías y estas temáticas no son exclusivas del género fantástico (1978: 99), mientras que para R. Campra el error de Todorov estriba en considerar como constituyentes de lo fantástico temas que son solamente colaterales (2001: 160).

En relación con la lírica fantástica contemporánea, creo que el criterio temático es necesario, pero no suficiente. La presencia de lo imposible dentro de lo cotidiano sería un primer requisito fundamental. Como afirma Todorov: «sin “acontecimientos extraños” lo fantástico no puede ni siquiera darse» (1994: 75). Pero, más allá de este requisito temático, creo la lírica fantástica actual presenta una serie de características y rasgos formales homogéneos, que pueden contribuir a defender la posibilidad de su existencia y a perfilar su conformación como manifestación lírica particular.

Caracterización del discurso lírico fantástico contemporáneo

Como se ha dicho, en el tratamiento del tema fantástico que realiza la poesía lírica contemporánea existe una serie de similitudes y coincidencias formales que permite proponer una caracterización de su discurso basada en rasgos como 1) la afirmación de lo enunciado por el hablante como verdad textual; 2) la posibilidad de que esta afirmación tenga también, en un segundo plano, un sentido alegórico o metafórico, que representa o describe el estado emocional y anímico del hablante; y 3) la presencia y distribución de lo fantástico de manera homogénea y el mantenimiento de un mismo tono a lo largo de todo el texto, aspectos que analizaré más detalladamente a continuación.

1) El más importante de estos mecanismos textuales, y casi se podría decir que el que hace posible la consideración de un discurso fantástico de tipo lírico, es la presentación de lo imposible como verdadero. Como dice R. Silhol, en la literatura realista tomamos lo verosímil como verdad; en la literatura fantástica, es lo imposible lo que deviene verdad (1990: 27). Esta verdad, que debe ser entendida como verdad textual y no como verdad extratextual o absoluta, configura lo que es real en el interior del texto, mediante una determinada forma de enunciación que es la enunciación lírica en primera persona —equiparable a la de la narración omnisciente—, por medio de la cual se dota al hablante lírico de la misma capacidad que a aquél. Como recuerda W. Mignolo, la convención de la ficcionalidad conviene en acordar que el narrador dice siempre la verdad y los interlocutores convienen en aceptar lo dicho como la verdad del caso (1986: 84-86).

En el caso de la lírica, como señala J. M. Pozuelo, la capacidad de autenticación de lo dicho recae en el hablante, aunque se trate aquí, y sin ser incompatible con ello, de un discurso «personal»:

⁹ Todos los temas del primer grupo (los temas del yo) remiten a un único principio generador: la abolición del límite entre espíritu y materia. En este grupo se incluyen las metamorfosis, la existencia de seres sobrenaturales, el pandeterminismo y su consecuencia, la pansignificación; la identificación entre sujeto y objeto, la transformación del tiempo y del espacio. Los temas del tú, en cambio, afectan a la esfera de la sexualidad en sus formas extremas: el deseo frenético, provocado frecuentemente por un ser de naturaleza diabólica, el incesto, la homosexualidad, el amor entre tres o más, el sadismo, la necrofilia, etc. (Todorov, 1994: 87-112).

[...] conviene más al esquema de creación y de constitución de mundo en la lírica su posible simetría con la narración autorial omnisciente. En la lírica, en efecto, se da la paradoja de ser el ámbito de realización enunciativa de la primera persona y de ser su lenguaje un lenguaje «personal» (de personaje sujeto= yo lírico) y sin embargo gozar al mismo tiempo, en cuanto a su autenticación del estatuto de verdad otorgado a las formas del llamado narrador no personal (1997: 267).

Lo dicho en el poema por el hablante lírico goza, por tanto, siguiendo a Pozuelo, de esa capacidad de autenticación de lo contado, que pasa así a ser, en el caso de lo fantástico, una verdad o una realidad textual que debe entenderse e interpretarse como tal, sin dejar lugar a la sospecha o a la desconfianza sobre el narrador.

Precisamente por esta razón, tanto Todorov como otros estudiosos de lo fantástico afirman que el tipo de narrador que mejor se adapta a las narraciones fantásticas es el narrador representado —narrador-testigo o narrador-personaje en primera persona—, ya que «sólo lo atribuido al autor escapa de la prueba de verdad», mientras que «la palabra de los personajes, por el contrario, puede ser verdadera o falsa» (1994: 68)¹⁰. Esto no ocurre, sin embargo, tal como afirma Pozuelo, con el discurso lírico. En él debemos creer que lo que el hablante nos comunica —tanto desde la figura de un yo explícito como en alguna de sus variantes enunciativas— sucede ‘realmente’ en el espacio textual del poema, en el universo en el que esta voz se encuentra inmersa, por extraño o imposible que parezca.

Esta capacidad de autenticación que se otorga al hablante lírico en primera persona se asocia, además, en estos casos, con un determinado tipo de modalidad enunciativa, que es la afirmación o la aseveración. En estos poemas fantásticos, el sujeto poético, como ‘narrador’ de los hechos y situaciones que presenta, se sitúa ante ellos desde el punto de vista de la certeza y no de la duda, la posibilidad o la condición. Se utiliza por ello el modo indicativo y no el subjuntivo, el imperativo ni el condicional. La afirmación en primera persona y el modo indicativo actúan así, como ocurre en «La metamorfosis», de Kafka, o en «Axolotl» de Cortázar, como mecanismos de autenticación y validación de lo dicho, que no aparece cuestionado en el nivel textual o interno¹¹. Por el contrario, no se obtiene el mismo grado de verdad textual cuando el hablante lírico no afirma los hechos con su enunciación, sino que, precisamente por tratarse de hechos de realidad dudosa, los coloca en boca de terceras personas. Lo dicho no aparece entonces como respaldado por la primera persona, sino

¹⁰ Todorov señala, en este sentido, que es preferible para las narraciones fantásticas el narrador representado que el no representado, porque el primero permite la duda del lector, que puede achacar la extrañeza de lo contado a la subjetividad del hablante, mientras que el segundo no ofrece esta posibilidad (1994: 69).

¹¹ Precisamente, lo que resulta sorprendente de muchos de estos poemas es la naturalidad con la que se acepta lo imposible contado, que no supone un conflicto para el hablante, y que, sin embargo, desconcierta al lector y le hace cuestionar lo leído. Como señala Susana Reisz, esta aceptación constituye ya, en sí misma, un imposible, puesto que se acepta como normal algo que no lo es. Así lo formula la autora, comentando el cuento de Kafka: «Que la transformación de Gregorio Samsa en insecto sea presentada por el narrador y asumida por los personajes sin cuestionamiento, es sentido por el receptor como otro de los imposibles de la historia (...). Puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el no-cuestionamiento de esta transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad» (1979: 162).

recogido como un simple rumor o una especulación, que deja al hablante al margen de la responsabilidad de lo dicho¹².

Según esto, y como se vio más arriba, puede decirse que la verdad de lo fantástico, la ausencia de duda y de cuestionamiento, atañen principalmente al hablante lírico, que es también, en la mayoría de los casos, el protagonista principal, testigo o sufridor de lo que se describe, pero no al lector, que contrariamente a éste, queda perturbado o inquietado por lo que lee, y sobre todo, como se mencionó, por cómo debe leerlo o interpretarlo.

2) La aceptación de lo contado como verdad textual que conforma el nivel imaginario o ficcional del texto y su representación como suceso fantástico no invalida, sin embargo, como también se adelantó, la posibilidad de atribuir al poema otra u otras interpretaciones secundarias o superpuestas. La interpretación literal puede convivir en este tipo de poemas con la metafórica o la alegórica. Como recuerda Dominique Combe: «en la alegoría y de manera más general en toda figura de *elocutio*, la significación literal no desaparece nunca detrás de la figurada, sino que coexiste con ella» (1999: 152).

La posibilidad de convivencia de la interpretación literal y figurada llama la atención nuevamente sobre la paradoja señalada por Pozuelo Yvancos en relación al discurso lírico y a su narrador «personal». Este sujeto lírico, en cuanto narrador, es capaz de crear o representar un mundo imaginario que puede ser, entre otras posibilidades, un mundo fantástico, que desafía las leyes de la realidad o la normalidad. Pero, precisamente por ser «personal» y por tratarse de un discurso lírico, este ‘narrador’ también puede referirse a la persona que formula el discurso, es decir, a sí mismo, al enunciador. Se trataría aquí de la facultad de lo fantástico de potenciar la referencia desdoblada que ha sido señalada como propia de todo discurso lírico, referencia que apunta simultáneamente al yo que enuncia tanto como a lo enunciado. Esta doble referencia, como señala Combe, parece corresponder, fenomenológicamente, a una doble intencionalidad de la parte del sujeto, vuelto a la vez sobre sí mismo y sobre el mundo, extendido a la vez hacia lo singular y hacia lo universal (1999: 152). Es precisamente este desdoblamiento referencial lo que hace posible que las dos interpretaciones se mantengan de forma simultánea, sin que haya que elegir entre una de las dos, ya que, como añade el mismo crítico, en la comunicación lírica existe una «tensión nunca resuelta, que no produce ninguna síntesis superior», ya que el dominio del sujeto lírico es el del «entredós» (1999: 152)¹³.

3) Por último, además de las dos características anteriores, muchos de los poemas contemporáneos que podrían agruparse bajo el calificativo de fantásticos comparten una serie de rasgos pertenecientes al nivel de construcción textual o poemática, como son, por ejemplo, el orden y la

¹² Es lo que ocurre en un fragmento del poema «Las dos hermanas», de Melchor López, en el que la existencia de los fantasmas o espectros de dos hermanas muertas no se afirma ni se niega, sino que simplemente se recoge como superstición o dicho popular, atribuida, de manera impersonal a «los hombres» del pueblo y a lo que estos «dicen»:

Las dos hermanas
hace años que murieron.
Los hombres dicen
que las oyen llamar
de noche en las salinas
(Krawietz y León, 2003: 81).

¹³ Para un desarrollo del concepto de «entredós», véase D. Sibony (1991).

distribución de los episodios fantásticos, su desarrollo sostenido y coherente a lo largo de todo el texto, y la ostentación y mantenimiento de un determinado tono en toda la composición.

En relación con la presentación de los acontecimientos, no se da, en este tipo de poemas, condicionados indudablemente por su extensión, la preparación de ambientes o la creación de escenas propias de otros tipos de textos fantásticos. Además de ser textos más breves que los relatos fantásticos tradicionales, estos poemas no están enfocados, en su mayoría, a la consecución de un determinado efecto final de sorpresa, elemento que resultaba esencial para Bioy Casares en su introducción a la *Antología de literatura fantástica* (1940: 8-9). Ajenos a esta preparación climática progresiva, muchos de los poemas fantásticos señalados comienzan directamente con la presentación del episodio imposible, más cercanos a la caracterización neofantástica que propone J. Alazraki para los textos contemporáneos, en donde lo extraordinario se manifiesta «a boca de jarro», desde el inicio del texto, «sin utilería», «sin pathos» (2001: 279). Efectivamente, en estos textos no hay preparación para la sorpresa ni gradación, sino que ésta deviene precisamente de la inmediatez de lo imposible, que suele presentarse en los versos iniciales del poema, apoyado, además, por la fuerza incuestionable que le otorga la enunciación afirmativa del hablante.

Es el caso, por ejemplo, de inicios como: «Yo quise ser animal casero/ con vistas a la playa/ pero soy lagartija y habito entre las grietas»¹⁴; «Empiezo a ver de noche. Los insectos/ se vuelven hacia mí...»¹⁵; «Han vuelto los Gigantes de Hielo a visitarme./ No en sueños. A la luz del día...»¹⁶; «¿De dónde hemos salido tantos muertos/ con este falso aspecto de turistas?»¹⁷; «Desperté y vi un árbol sobre la aguas./ También la casa, lo supe, había dormido»¹⁸; «La mujer que en el cuadro me sonrío/ oculta impasible algún misterio»¹⁹ o: «El cuarto donde escribo mis poemas/ contiene una región inconcebible»²⁰, por citar algunos de ellos.

En éstos y otros ejemplos se obliga al lector a sumergirse de entrada en un espacio que desafía y contraviene explícitamente las coordenadas de su mundo normal o habitual, de manera que lo fantástico, además de configurar el tema poético, se presenta como un mecanismo sorpresivo y desautomatizador del texto.

Además de estos comienzos, espacios textuales ya de por sí marcados en la expresión poética en general, un gran número de poemas fantásticos continúa el desarrollo temático inicial de manera sostenida a lo largo de todo el texto. De esta forma, lo fantástico puede verse como una constante que se manifiesta mediante una coherencia semántica y una unidad temática, no un hecho aislado, anecdótico o episódico.

Unido a esto, el efecto que consigue este tipo de poemas también puede considerarse similar, en su conjunto. El objetivo de esta escritura fantástica contemporánea ya no es el miedo, elemento que

¹⁴ Ana Merino, «Vida de lagartija» (De Villena, 2003: 216).

¹⁵ Esther Jiménez, «Casi una rapsodia bohemia» (Munárriz, 2003: 394).

¹⁶ Luis Alberto de Cuenca, «Los Gigantes de Hielo» (Mainer, 1999: 402).

¹⁷ Lorenzo Oliván, «Bancos de arena» (2001: 70-71).

¹⁸ Rafael José Díaz, «El sueño» (Krawietz y León, 2003: 211-212).

¹⁹ Eduardo García, «La vida está en otra parte» (2004: 47).

²⁰ Eduardo García, «En el cuadro», (2004: 48-49).

constituía el objetivo principal de las narraciones fantásticas tradicionales para algunos autores²¹. Estos poemas no asustan por su temática fantástica, por la presencia de espectros, fantasmas, monstruos, gigantes o muertos vivientes, sino que lo que buscan es la creación de un universo particular y diferente, al margen de la normalidad y la racionalidad, que sorprende al lector, precisamente por el rompimiento y el desafío que suponen para determinada conceptualización de la realidad.

Finalmente, creo que, para que pueda considerarse fantástico, el poema debe mantener un determinado tono que refleje una valoración o consideración positiva de lo que se afirma. Este tono debe ser un tono serio, en oposición o contrario a poemas con un efecto cómico, en los que el elemento fantástico queda invalidado por la presencia del humorismo²². Al igual que ocurre con las anécdotas, los cuentos cortos y los chistes, la irracionalidad o la irrealidad de este tipo de composiciones no se cuestiona ni se pone en tela de juicio, porque no constituye el motivo central del texto. Lo fantástico tiene en ellos un papel secundario, subordinado a la idea y la intención principal, que es producir un determinado efecto humorístico. La percepción de esta intención por parte del lector le hace aceptar su código propio, su propio ‘pacto’ de lectura —diferente del fantástico—, que el lector acepta e interpreta como tal.

Lo fantástico en la poesía española contemporánea

Teniendo en cuenta las características temáticas y formales presentadas en páginas anteriores, mencionaré a continuación algunos casos concretos de poemas de autores españoles contemporáneos —como Ana Merino, Esther Jiménez, Antonio Rigo, Eduardo García, Lorenzo Oliván y Lorenzo Plana, entre otros— que pueden englobarse o incluirse, en mi parecer, dentro de la categoría de la poesía fantástica.

En relación con esta poesía, llama la atención, en primer lugar, que la mayoría de estudiosos definen la poesía contemporánea como una poesía mayoritariamente realista, figurativa o que insiste en el carácter referencial del lenguaje²³. A pesar de estas calificaciones, tal vez surgidas por reacción contra la poesía novísima, exótica, antirrealista y culturalista, en los últimos años parece haberse producido en la poesía española un ensanchamiento del concepto de lo realista, e incluso, como señala Andrés Neuman, una huida de éste (García, 2004: 22), que desemboca, en algunas ocasiones, en una incursión en lo fantástico. De hecho, la obra de autores como Luis Alberto de Cuenca (Letrán, 2005: 175-216) y la más reciente de Eduardo García²⁴ ya han sido calificadas explícitamente como

²¹ Tal era la tesis de autores como Lovecraft, Vax o Caillois, que es criticada, sin embargo, por Todorov, para quien definir un tipo de literatura por el grado de miedo o terror que provoca en los lectores —por su «sangre fría»— no es un criterio objetivo sino subjetivo y relativo, que varía según los lectores (1994: 31).

²² Es lo que ocurriría, por ejemplo, en el poema «Epigrama», de Luis Alberto de Cuenca (García Posada, 1996: 78), en el que el efecto o la interpretación fantástica se ve sustituida por la cómica o la humorística.

²³ En este sentido, basta recordar algunos títulos significativos de antologías poéticas como la de J. L. García Martín (1992), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, o la de G. Yanke (1996), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin siglo*. Otros críticos, como por ejemplo Pedro Provencio, afirman para la poesía que: «el realismo figurativista se impone como tendencia más vigorosa» (1994: 34).

²⁴ Andrés Neuman, en el prólogo a la edición de *No se trata de un juego*, de Eduardo García, afirma: «si no me equivoco, Eduardo García es el único poeta fantástico con el que cuenta la nueva poesía española» (García, 2004: 11). El propio

fantásticas, tendencia que, por otro lado, también ha sido advertida en el cuento y la novela contemporáneos²⁵.

La presencia de lo fantástico en estos textos tiene que ver con la inclusión de elementos, situaciones y personajes que resultan imposibles para nuestra concepción actual del mundo y nuestra vivencia de lo cotidiano, según un concepto amplio de lo fantástico o lo neofantástico, no tan apegado a las ideas y presupuestos de Todorov, sino más cercano a formulaciones modernas como las de Antonio Risco (1987); Ana M^a Barrenechea (1972); J. Alazraki (2001); y Rosalba Campra (2001), entre otros²⁶. Según esta idea, en esta poesía se toman elementos típicos de la literatura fantástica tradicional y se adaptan a la época contemporánea y a una ambientación cotidiana.

Los temas que se recrean son, por ejemplo, como ya se comentó, la escisión y la fragmentación del cuerpo, la metamorfosis humana en otros seres o animales, el tema de los dobles y los espejos, los pasos de umbral y las realidades paralelas, las alteraciones de las coordenadas espaciales y temporales en los fenómenos de la inclusión y la regresión, la vivencia de la propia muerte, y la presencia de seres sobrenaturales como los vampiros, los gigantes, los espectros, las sombras o los fantasmas, temas, por otro lado, que ya aparecían en las definiciones canónicas de lo fantástico dadas por autores como Luis Vax (1960) o A. Bioy Casares (1940).

En relación con el tema de la escisión o la fragmentación del cuerpo, en un poema de Ana Merino perteneciente a *La voz de los relojes*, la hablante alude a cómo el ritmo frenético de su vida consigue partirla en dos, dejando dos mitades de sí misma, que conservan su conciencia y su identidad²⁷. Esta desmembración o la presentación de partes separadas del cuerpo humano es, como señala L. Vax uno de los temas recurrentes de la literatura fantástica (1960). Se trata, como apunta González de Castro, de un fenómeno típico de dislocación, en el que la parte literalmente se segrega del conjunto y cobra vida propia, subvirtiendo el orden de dependencia que explicaba su ser, como en el caso de los órganos corporales que viven independientes del cuerpo (1996: 49).

Además de la escisión o la fragmentación, también es frecuente la alusión al proceso de transformación o metamorfosis, motivos recurrentes en la literatura fantástica de todos los tiempos. En el poema de Esther Jiménez «Casi una rapsodia bohemia», la confusión de la hablante y la extensión de sus capacidades de percepción de la realidad se justifican mediante su progresiva transformación en un alado animal nocturno; un murciélago, que también podría ser, tal como se sugiere en el texto,

Eduardo García lo afirma también: «El hecho incontrovertible es que existe un territorio común, un espacio de encuentro natural entre la poesía contemporánea y el fenómeno neofantástico» (2005: 105).

²⁵ Gonzalo Soberano, por ejemplo, destaca la fantasía como uno de los rasgos característicos de la novela española escrita a partir de los años 70 (1979: 396). En relación con el cuento, José Luis Martín Nogales señala la recuperación del género fantástico a partir de 1980 (1994), y Ángeles Encinar, por su parte, afirma: «Al hablar de tendencias, hay que decir de forma rotunda que existe una gran variedad. (...). No obstante, se podría constatar que a partir de 1980 la veta fantástica ha tenido un predominio notable entre la multiplicidad de tendencias» (1995: 1). La autora señala dentro de esta tendencia a escritores como Carmen Martín Gaité, Antonio Martínez Menchén, Ricardo Doménech, Gonzalo Suárez, Juan José Millas, José Ferrer Bermejo, Pedro Zarraluki y Javier García Sánchez, y estudia la presencia de lo fantástico concretamente en los cuentos «Imposibilidad de la memoria» y «El derrocado», de José María Merino; y «La mujer verde» y «Ausencia», de Cristina Fernández Cubas.

²⁶ Para una revisión teórica del concepto de lo fantástico remito a la obra de Jaime Alazraki *et al.*, 2001.

²⁷ Ana Merino, «2» (De Villena, 2003: 207-208).

un vampiro. De la misma forma, en un poema de Antonio Rigo, el hablante se va transformando progresivamente en un árbol, en un olivo, algo que recuerda la metamorfosis ovidiana: «*noto/ como voy absorbiendo la esencia de la tierra/ mis pies van humedeciéndose lentamente — y/ la tranquilidad torna visible ante la metamorfosis/ de mis miembros en hojas verdes*»²⁸.

Las escisiones y las metamorfosis se relacionan con otro tema fantástico por excelencia como es el tema del doble, que también se repite en esta poesía de manera recurrente. En el poema «*No se trata de un juego*», de Eduardo García, el protagonista va buscando a un hombre que se le escapa, al que persigue por las calles de una ciudad desconocida, y al ver su cara descubre que se trata de él mismo, y de que perseguido y perseguidor son dos partes de uno mismo, condenadas a no encontrarse nunca (2004: 74). El mismo tema aparece en el poema «*Desencuentro*», del mismo autor, referido en este caso a la duplicación que produce la sombra (2003: 73). El tema de la duplicación del yo y el desdoblamiento presenta, así, múltiples variantes. El otro, es en estos poemas, el niño o la versión infantil de uno mismo que se recupera en fenómenos de regresión, como en los poemas «*Volver*», de Vicente Valero (Cano, 2001: 320-321) o «*Tenía que encontrarle en un poema*», de Eduardo García (De Villena, 2003: 80); el muerto, como en el poema «*Visión*», de Carlos Marzal, en el que el hablante se desdobra en las voces del enfermo y de su espíritu ya muerto en una cama de hospital (1996: 100); y también, el yo de la escritura, por oposición al yo real, con lo que el poema o el texto quedarían configurados a su vez como un espejo, y el espacio del libro, como la otra realidad o «*el otro lado*»: «*Cuando miro en el pozo del poema,/ en las aguas del pozo, en lo secreto,/ otro rostro sonríe al otro lado*»²⁹. El tema del paso de umbral y la vivencia en mundos paralelo que sugiere este último poema es también otro tema típico de la literatura fantástica. En el poema «*En el cuadro*», de Eduardo García, el hablante pasa de la contemplación del cuadro en la habitación en la que escribe a su fusión con él y a su existencia definitiva del otro lado (García, 2004: 48-49)³⁰.

Dentro de lo fantástico pueden incluirse asimismo las violaciones de los límites espaciales y sus formulaciones paradójicas, en las que algo está dentro y fuera al mismo tiempo, como ocurre en numerosos poemas de Lorenzo Oliván, por ejemplo, «*Blanco perfecto, II*» (De Villena, 2003: 162-163) y «*Oscuro pez*» (Oliván, 2001: 61). También es muy frecuente el tema de la vivencia de la propia muerte, que se relata en poemas como «*Una visión*», de Carlos Marzal (1996: 100), o «*Cielo claro*», de Lorenzo Plana (De Villena, 2003: 70-71). E igualmente frecuente es la aparición de los monstruos, espectros, sombras o fantasmas, presencias que también constituye un tema fantástico por excelencia, y que se recrean, por ejemplo en los poemas, «*Los monstruos nunca mueren*», de Carlos Marzal (Mainer, 1998: 748), y «*Una mujer*», de Eduardo García (2003: 83), o más claramente en «*Intruso*»,

²⁸ Antonio Rigo «*Me apoyo en un olivo que tiene el tronco...*» (Correyero, 1998: 350).

²⁹ Eduardo García, «*Confidencial*» (2003: 65).

³⁰ La misma existencia en mundos paralelos como los del sueño o los de la ficción se recrea en otros poemas de Lorenzo Oliván, como «*Un juego absurdo de espejos*» (De Villena, 2003: 156), y de Eduardo García, como el poema «*En otra ciudad*», en el que se propone un mundo idéntico al real, que existe por debajo del éste, de manera paralela o simétrica, en el que también está, por supuesto, el doble del protagonista (García, 2003: 55-56).

del mismo autor (García, 2003: 82): en el que el durmiente siente la presencia atemorizante de una entidad que respira al otro lado de la cama.

Además de los temas mencionados, en la mayoría de los poemas anteriores se cumplen los tres rasgos formales propuestos en el apartado anterior. Lo fantástico, que suele ocupar todo o gran parte del poema, otorgándole así una unidad de tono, ambientación e intención, hace presencia en el texto mediante una afirmación sorprendente que, tomada en el sentido literal, orienta la lectura hacia interpretaciones alejadas del realismo. Esto no invalida, sin embargo, el carácter lírico de estos poemas, ya que la descripción del suceso contado no es necesariamente el objetivo único o último de los textos, y no resulta incompatible con su interpretación como objetivación de sensaciones y emociones personales, que adoptan esta vía para su canalización o su expresión.

En términos generales, y después de la revisión realizada en páginas anteriores, puede concluirse que la exclusión sistemática y absoluta de lo fantástico del discurso lírico es una exclusión cuestionable, que limita y reduce las posibilidades expresivas tanto de lo fantástico como de lo lírico. Dicha exclusión se ha basado en conceptos y definiciones demasiado rígidas, y en ocasiones obsoletas o ya superadas por nuevas circunstancias y propuestas. En este sentido, creo que lo fantástico puede estudiarse como un fenómeno general —flexible y cambiante—, no sujeto a periodos históricos determinados ni a géneros literarios específicos. Por esa misma razón creo que es posible su manifestación en el discurso lírico de todas las épocas, y que, por las condiciones y circunstancias del hombre contemporáneo, ha resurgido en la época posmoderna, como vehículo propicio para la manifestación de determinadas inquietudes y preocupaciones vitales. Lo fantástico se adapta así al momento y al contexto actual y adquiere una serie de características propias que lo diferencian de las manifestaciones fantásticas tradicionales, revelándose como una presencia recurrente, con un tratamiento coherente y sostenido, que permite defender la idea de una tendencia general, en un amplio sector de la poesía española actual.

Bibliografía citada

- ALAZRAKI, J. (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en J. ALAZRAKI *et alii*, *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros.
- ALAZRAKI, J. *et alii* (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros.
- ALBALADEJO, T. (1992): *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Taurus.
- BARRENECHEA, A. M^a. (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. A propósito de la literatura hispanoamericana», en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas, Monte Ávila, 1978, pp. 87-103.
- BELEVAN, H. (1977): *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima, Publicaciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- BESSIÈRE, I. (1974): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en J. ALAZRAKI *et alii*, *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 83-104.

- BIOY CASARES, A. – BORGES, J. L. – OCAMPO, S., eds. (1940): *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana.
- BORGES, J. L. (1985): *Literatura fantástica*. Madrid, Siruela.
- (2017): *Libro de sueños*. Barcelona, Debolsillo.
- CAILLOIS, R. (1965): *Au coeur du fantastique*. París, Gallimard.
- (1966): *Imágenes. Imágenes*. Barcelona, Edhasa, 1970.
- (1967): *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires, Sudamericana.
- CAMPRA, R. (1981): «Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión», en J. ALAZRAKI *et alli*, *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 153-191.
- CANO BALLESTA, J., ed. (2001): *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid, Cátedra.
- CASTEX, P. G. (1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. París, José Corti.
- COMBE, D. (1999): «La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en Fernando CABO ASEGUINOLAZA, comp., *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco/Libros, pp. 127-153.
- CORREYERO, I. (1998): *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. Barcelona, DVD.
- DE CUENCA, L. A. (1993): *El hacha y la rosa*. Sevilla, Renacimiento.
- (2003): *La caja de plata*. España, FCE de España.
- DE VILLENA, L. A., comp. (2003): *La lógica de Orfeo*. Madrid, Visor.
- ENCINAR, A. (1995): «Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual», en Derek FLITTER, coord., *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, University of Birmingham, pp. 91-97.
- GARCÍA, E. (2003): *Horizonte o frontera*. Madrid, Hiperión.
- (2004): *No se trata de un juego*. Granada, Diputación de Granada.
- (2005): *Una poética del límite*. Valencia, Pre-textos.
- GARCÍA BERRIO, A. (1988): *Introducción a la Poética clasicista (Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales)*. Madrid, Taurus.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (1992): *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla, Renacimiento.
- (1999): *La generación del 99*. Oviedo, Ediciones Nobel.
- GARCÍA POSADA, M. (1996): *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*. Barcelona, Crítica.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (1994): «Poesía no es ficción», en V. J. BENET y M. L. BURGUESA, eds., *Ficcionalidad y escritura*. Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 29-41.
- GENETTE, G. (1979): *Introduction à l'architexte*. París, Seuil.
- GONZÁLEZ CASTRO, F. (1996): *Las relaciones insólitas: Literatura fantástica española del siglo XX*. Madrid, Pliegos.
- HAHN, O. (1978): *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México, Premiá.
- HAMBURGUER, K. (1957): *Logique des genres littéraires*. París, Seuil.

- JAKUBOWSKI, M. (1985-1986): *Los mejores relatos de fantasía*. Barcelona, Martínez Roca.
- KRAWIETZ, A. y LEÓN, F. (2003): *La otra joven poesía española*. Tarragona, Igitur.
- LETRÁN, J. (2005): *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla, Renacimiento.
- LITVAK, L. (1982): «Lo fantástico en la literatura de fin de siglo», *Camp de L'Arpa*, 98-99 (abril-mayo), pp. 29-35.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L. (2005): *Pragmática del discurso lírico*. Madrid, Arco/Libros.
- MAINER, J. C. y GARCÍA SÁNCHEZ, J., selevs. (1999): *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid, Visor.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1960): *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix Barral, 1972.
- MARZAL, C. (1996): *Los países nocturnos*. Barcelona, Tusquets.
- (2001): *Metales pesados*. Barcelona, Tusquets.
- MASSERON, Ch. (1982): «Le récit fantastique», *Pratiques*, 34, pp. 34-71.
- MERINO, A. (2000): *La voz de los relojes*. Madrid, Visor.
- MIGNOLO, W. (1986): *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, UNAM.
- MOLINA, C. A. (1982): «Una misma imaginación bilingüe», *Camp de L'Arpa*, 100 (junio), pp. 27-32.
- MORILLAS VENTURA, E., ed. (1991): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Siruela.
- MUNÁRRIZ, J. (2003): *Veinticinco poetas españoles jóvenes*. Madrid, Hiperión.
- OLIVÁN, L. (2001): *Puntos de fuga*. Madrid, Visor.
- (2004): *Libro de los elementos*. Madrid, Visor.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (1991): «Lírica y ficción», en A. GARRIDO DOMÍNGUEZ, *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 241-268.
- PROVENCIO, P. (1994): «Las últimas tendencias de la lírica española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 531 (septiembre), pp. 31-54.
- PRINGLE, D. (1993): *Literatura fantástica. Las 100 mejores novelas*. Barcelona, Minotauro.
- REISZ DE RIVAROLA, S. (1979): «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria», *Lexis*, III, 2 (diciembre), pp. 99-170.
- (1989): *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette.
- RISCO, Antonio (1982a): *Literatura y fantasía*. Madrid, Taurus.
- (1982b): *Literatura y figuración*. Madrid, Gredos.
- (1987): *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid, Taurus.
- SIBONY, D. (1991): *Entre-deux ou l'origine en partage*. París, Seuil.
- SILHOL, R. (1990): «Qu'est-ce qu'est le fantastique?», en M. DUPERRAY, ed., *Du fantastique en littérature: figures et figurations*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, pp. 25-34.
- SMITH, B. (1971): «La poesía como ficción», en *Al margen del discurso*. Madrid, Visor, 1993.
- TODOROV, T. (1970): *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacán, 1994.
- VALVERDE, A. (1991): *Una oculta razón*. Madrid, Visor.

VAX, L. (1960): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba, 1973.

—— (1979). *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid, Taurus, 1980.

YANKE, G. (1996): *Los poetas tranquilos: antología de la poesía realista de fin de siglo*. Granada, Diputación Provincial de Granada.

TROPELIÁS