

REFERENCIA FANTÁSTICA Y LITERATURA DE TRANSGRESIÓN

Javier Rodríguez Pequeño
Universidad Autónoma de Madrid

La definición y delimitación de la literatura fantástica es un problema que ha merecido la atención de la Teoría y la Crítica literarias, sobre todo desde la década de los sesenta de nuestro siglo, aunque la introducción de los conceptos «fantasía» e «imaginación», tantas veces erróneamente considerados sinónimos¹, correspondió a la Teoría literaria romántica, encargada de la sustitución del espejo por la lámpara. El paso de la representación objetiva a expresión de sentimientos subjetivos, en definitiva, provoca la consideración de la representación no mimética en la literatura².

En punto a la literatura fantástica, en el sentido al que nosotros aludimos cuando hacemos referencia a la distinción entre el modelo de mundo real y el modelo de mundo fantástico, separados por la transgresión³, los críticos discrepan incluso en su origen. Para Emilio

1.- Véase Antonio García Berrio, «La Teoría literaria romántica: fantasía e imaginación en la construcción artística de la intimidad sentimental», en *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 23-29.

2.- Véase M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral editores, 1975; Antonio García Berrio y María Teresa Hernández, *La Poética. tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988, pp. 32 y ss.; René Wellek, *Historia de la crítica moderna*, vol. II, Madrid, Gredos, 1969.

3.- Para todo lo concerniente a la teoría de los mundos posibles, consúltese la obra de Tomás Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986 y Javier Rodríguez Pequeño, «La ciencia ficción: una definición semántico-extensional», en *Diacrítica*, n.º 5, 1990, pp. 53-78, donde nosotros mismos hemos realizado una ampliación de los tipos de modelo de mundo, introduciendo el tipo de lo fantástico verosímil, tipo no mimético pero verosímil.

Carilla lo fantástico aparece en la literatura universal en el mismo momento de la aparición de ésta, en la que sin duda estaba presente lo asombroso, lo sobrenatural y lo maravilloso⁴. Al leer esta afirmación, inmediatamente pensamos en los mitos, en las leyendas, en las sagas, en los cuentos de *Las mil y una noches* y en tantas formas literarias de tradición oral. Bioy Casares, aunque reconoce los antiquísimos orígenes de las que él llama «ficciones fantásticas», considera que «como género definido, la literatura fantástica no aparece hasta el siglo XIX, y en lengua inglesa»⁵. Para Antonio Risco los orígenes de esta literatura están apuntados en el Barroco, época de profundas transformaciones sociales y culturales, alcanzando su plenitud, paralelamente a la literatura realista, en los siglos XIX y XX⁶. Este autor explica el tardío nacimiento del género por la tradicional represión a la que fue sometida la fantasía, considerada peligrosa por su difícil control. Sin embargo, surgían obras fantásticas, aunque en ellas se imponía el final feliz, edificante y aleccionador, o, en cualquier caso, su amenaza era eliminada, al menos se intentaba, calificando esta literatura como arte de evasión, banal⁷.

Tanto Cristina Risco Salanova⁸ como María Teresa Ramos están convencidas de que el género fantástico nace en el siglo XVIII, en el que el racionalismo y las creencias irracionales conviven al tiempo que se rechazan mutuamente, pues su concepción de la realidad es opuesta, resultado de la segunda corriente de una reacción contra la visión científica y determinista de la primera⁹.

Para Roger Caillois, lo fantástico hace su aparición tras el triunfo «de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros»¹⁰. Nace, en definitiva, para este autor, en el primer tercio del siglo XIX, cuando Poe, Gogol, Hoffmann, Maturín, Hawthorne, Merimée y otros escriben sus obras maestras¹¹.

Por nuestra parte, creemos que el siglo XIX es efectivamente el siglo de oro de la literatura fantástica, aunque no podemos olvidar ni a Horacio Walpole ni a Julio Cortázar, por citar dos brillantes ejemplos, uno anterior y otro posterior. Compartimos la opinión de Emilio Carilla y consideramos que la literatura fantástica nace al mismo tiempo que la literatura, ya sea de transmisión oral o escrita.

La esencia de lo fantástico es lo no perteneciente a nuestro mundo, lo irreal, o, como acertadamente dice Jacqueline Held, «lo imaginable»¹². Lo fantástico se define como ausen-

4.- Emilio Carilla, *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 63.

5.- Adolfo Bioy Casares, J. L. Borges y S. Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1940.

6.- Antonio Risco, *Literatura y figuración*, Madrid, Gredos, 1982, p. 240.

7.- *Ibidem*, p. 232.

8.- M. Cristina Risco Salanova, *Tradicón y modernidad en la narrativa fantástica de Prosper Merimée*, Valladolid, Tesis Doctoral, 1988, p. 85.

9.- Teresa Ramos Gómez, *Ficción y fascinación. Literatura fantástica prerromántica francesa*, Valladolid, Servicio de Publicaciones, 1988, p. 42.

10.- Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 12.

11.- *Ibidem*, p. 23. De esta opinión es también Marcel Scheider, *Déjà la neige*, París, Grasset, 1974, pp. 9-11, donde manifiesta que lo fantástico siempre nos lleva de lo conocido a lo desconocido y se manifiesta como irrupción de lo irracional en el universo racional.

12.- Jacqueline Held, *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Barcelona, Paidós, 1987.

cia de realidad; es lo que no existe, lo que no es, lo irreal. En términos generales esta definición podría ser suficiente, pero en el ámbito literario es parcial, puesto que la ficción se define también por su no existencia. Tanto lo ficcional como lo fantástico pertenecen a lo no real, pero lo fantástico exige una condición más: la transgresión de las leyes del mundo real objetivo. Por consiguiente, lo fantástico es siempre ficcional, aunque no toda ficción es fantástica, o lo que es lo mismo, lo fantástico es una sección de la ficción determinada por la infraacción, por la ruptura, por la transgresión. En este sentido se manifiesta Irène Bessièrre, para quien lo fantástico es uno de los caminos de la imaginación en el que se construye un mundo diferente al real efectivo, aunque se haga por medio de pensamientos, palabras y realidades del mundo real objetivo¹³. De la teoría sobre lo fantástico de esta autora destacamos su idea de que lo fantástico se especifica por lo inverosímil, pero no únicamente, y su convicción de que no existe un lenguaje fantástico ni lo fantástico como género literario. Wilhelm Dilthey abunda en este aspecto cuando dice que la fantasía es la expresión de una especial concepción del mundo que sólo puede comunicarse gracias a los medios de expresión verbal¹⁴.

Louis Vax considera el miedo como el factor característico de lo que se ha llamado «género fantástico», y afirma que el arte fantástico introduce obligatoriamente terrores imaginarios en el seno del mundo real¹⁵. De la misma opinión es H. P. Lovecraft, para quien «la atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de la autenticidad de lo fantástico no es la estructura de la intriga, sino la creación de una impresión específica (...). Por este motivo debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, como en función de la intensidad emocional que provoca. (...) Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente una sensación de temor y de terror, la presencia de mundos y de fuerzas insólitas»¹⁶. Según este criterio, toda la literatura fantástica se caracteriza por el horror que provoca en el lector, dejando fuera de este tipo de literatura un amplio repertorio de obras que, transgrediendo las leyes del mundo empírico, no provocan, ni lo persiguen, el miedo del lector. El mismo criterio manejan Roger Caillois y Peter Penzoldt, si bien distinguen lo fantástico de lo maravilloso. Penzoldt asegura que la literatura fantástica, excepción hecha de los cuentos de hadas, es literatura de terror, son historias que nos hacen pensar si la ficción que percibimos como tal no es, después de todo, la realidad¹⁷. Ambos tienen una concepción terrorífica de lo fantástico, en la que hay, como en la de Scheider, irrupción de lo sobrenatural en el mundo real¹⁸, intrusión del misterio en la vida cotidiana¹⁹. Vemos, pues, que ni Vax, ni Lovecraft ni Penzoldt consideran fantástico aquello que no es capaz de generar miedo u horror. Las hadas buenas, los genios, los duendes, las innumerables aventuras y lugares creados por Tolkien, Ende, etc., no pertenece-

13.- Cfr. Irène Bessièrre, *Le récit fantastique*, París, Larousse, 1974, pp. 10-11.

14.- Wilhelm Dilthey, *Literatura y fantasía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

15.- Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 6. Vax pone en relación lo fantástico con lo imposible, y dice que la imposibilidad realizada pierde su carácter fantástico, pues deja de ser imposible (p. 31). Creemos que acierta al constatar la existencia de obras fantásticas cómicas, trágicas, elegíacas..., y al afirmar que lo fantástico se opone esencialmente a lo real. Sin embargo, Vax se encarga más de las formas de lo fantástico y de sus formas vecinas que de su esencia.

16.- H. P. Lovecraft, *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza, 1985, p. 16.

17.- Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Nueva York, Humanities Press, 1965, p. 9.

18.- Roger Caillois, *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1967. También son importantes sus obras *Obliques*, París, Éditions Stock, 1974 y *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard, 1965.

19.- P. G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París, Éditions Corti, 1951.

rían al modelo de mundo fantástico en este sistema teórico, pues «no trastornan nuestra seguridad»²⁰. Para estos autores existen tres niveles distintos: lo maravilloso, lo fantástico y lo real, conceptos que intenta explicar Roger Caillois:

El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos, los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias... En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve allí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición²¹.

Y propone como distintivo de lo fantástico «la impresión de extrañeza irreductible»²². Caillois introduce un criterio nuevo, la ruptura del orden natural del mundo, que se produce en lo fantástico y no en lo maravilloso, donde «el espanto que proviene de la violación de las leyes naturales no tiene ningún lugar»²³.

Estamos, por tanto, ante lo fantástico como el tipo de literatura que manifiesta una quiebra de la coherencia del universo, quiebra producida por la irrupción insólita de lo extranatural en el mundo cotidiano²⁴. Frente a lo fantástico se sitúa el universo maravilloso, un mundo sin rupturas, sin confrontaciones siquiera, un mundo en el que sus componentes no causan ningún miedo, únicamente sorpresa amable, que además concluye felizmente²⁵.

Las definiciones de lo fantástico que hemos revisado hasta ahora se basan, unas en la capacidad de producir miedo en el lector, otras en ese mismo temor pero producido por la ruptura, por la transgresión de las leyes del mundo real efectivo. Hay quienes abandonan el criterio del terror para definir lo fantástico, considerando al género una transgresión de la realidad que presenta lo inexplicable y lo contradictorio de ésta; de este modo el orden del mundo es puesto en entredicho por un fenómeno, por un acontecimiento que se sale de las reglas del juego.

Analicemos las hipótesis que consideran el miedo como criterio definitorio. La primera objeción radica, en opinión de T. Todorov, en que «si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (...) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector»²⁶. Tampoco sirve buscar la sensación de miedo en los personajes. Por un lado, los cuentos de hadas - a los que estos autores, por considerarlos maravillosos, oponen lo fantástico— pueden ser historias de terror (los *Cuentos* de Perrault, por ejemplo); por otra

20.- Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, cit. , p. 10.

21.- Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...*, cit. , p. 11.

22.- *Ibidem*, p. 30.

23.- *Ibidem*, p. 21.

24.- M. Teresa Ramos Gómez, *Ficción y fascinación. Literatura fantástica prerromántica francesa*, cit., p. 42.

25.- María Cristina Risco, *Tradicón y modernidad en la narrativa fantástica de Prosper Mérimée*, cit., p. 85. Para esta autora, igualmente, la literatura fantástica supone «el quebrantamiento, la transgresión de un orden natural, social o moral» (*ibidem*, p. 92).

26.- Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 46.

parte, hay relatos fantásticos en los que el terror está totalmente ausente²⁷. Tampoco Jacqueline Held considera en absoluto que lo fantástico sea sinónimo de angustioso y asegura que el relato de angustia y de horror no constituye sino una de las formas posibles de lo fantástico literario²⁸. De este criterio participa también Harry Belevan, pues, según él, considerar el miedo lo definitorio de lo fantástico equivale a confundir un síntoma cualquiera con el suceso del cual es sólo un indicio²⁹. En nuestra opinión, el temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una condición necesaria³⁰; el miedo y lo fantástico pueden coincidir, manifestarse simultáneamente, pero no de modo necesario, nunca en una relación de dependencia, pues ni lo fantástico provoca siempre miedo ni el miedo produce lo fantástico. La literatura de terror no es más que uno de los diversos géneros de la literatura fantástica, y no exclusivamente de ésta, pues podemos encontrar obras de terror cuyas estructuras de conjunto referencial siguen reglas propias de modelo de mundo ficcional verosímil, por tanto, pertenecientes al macromodelo de mundo real. Muchos autores suelen incurrir en el error de considerar obras fantásticas los relatos de terror y los policíacos en los que aparecen motivos que, efectivamente, provocan el escalofrío del lector, pero que finalmente son esclarecidos por la razón, sin hallarse en ellos ningún motivo para adscribirlos a ninguno de los dos tipos de modelo de mundo fantástico³¹. Todorov incluye estas obras dentro de lo que él denomina fantástico extraño³², aunque como veremos más adelante, no estamos de acuerdo con la clasificación de este crítico.

En cuanto a los estudiosos que distinguen lo fantástico gracias a la transgresión que produce terror —grupo en el que debemos incluir a Jaime Alazraki, quien cree que «lo fantástico, al negar o contradecir momentáneamente la gramática que gobierna la realidad, produce un estremecimiento, un escalofrío o un horror»³³— pensamos que no toda transgresión produce terror (buena parte de la obra de Cortázar, Borges, Poe e incluso Kafka, universalmente admitidos como maestros del género fantástico, corrobora nuestra afirmación) y que en lo maravilloso también se produce una ruptura del orden natural: ¿acaso no hay ruptura y transgresión en *Peter Pan* y *Wendy* de James M. Barrie?

Todorov, en su excelente trabajo publicado en 1970, define lo fantástico como la vacilación ante lo irracional:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sifídes, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos solucio-

27.- Ibidem.

28.- Jacqueline Held, *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, cit., pp. 14 y ss.

29.- Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 79.

30.- Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, cit., p. 47.

31.- Nos referimos a la división que establecimos en nuestro artículo anteriormente citado. Distinguimos dos macromodelos de mundos, el real y el fantástico, separados por la transgresión de las reglas del mundo real efectivo. Dentro del macromodelo de mundo real están el tipo I, el de lo verdadero, y el tipo II de modelo de mundo, el de lo ficcional verosímil; pertenecen al macromodelo de mundo fantástico los tipos III y IV de modelo de mundo, el de lo fantástico verosímil y el de lo fantástico inverosímil respectivamente. Esta división está basada en la fijada por Tomás Albadalejo y únicamente difiere en la inclusión de un nuevo tipo de modelo de mundo, el de lo fantástico verosímil.

32.- T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, cit., p. 57.

33.- Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, p. 33.

nes: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta misma realidad está regida por leyes que desconocemos (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esa incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos propuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural³⁴.

La vacilación de la que habla Todorov es en principio del personaje, pero más adelante retoma este aspecto y asegura que lo fantástico implica una integración del lector con el mundo de los personajes³⁵. La incertidumbre no afecta sólo al personaje, sino también, y principalmente, al lector, o, más exactamente, al narratario, como asegura Roberto Reis³⁶. Éste es el motivo de la crítica que Anazildo Vasconcelos da Silva hace de la tesis de Todorov, a quien acusa de basar lo fantástico en la relación del texto con el lector, criterio que oscila del lector al personaje, pues el primero ha de «sufrir» como el segundo³⁷. En términos de Martínez Bonati, podríamos cifrar el error del búlgaro en centrar lo fantástico en la comunicación y no en lo comunicado³⁸, en atender a un criterio pragmático en lugar de a uno semántico.

Para Todorov lo fantástico debe cumplir tres condiciones. En primer lugar, el texto tiene que obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personajes reales y vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser sentida también por un personaje. Finalmente es imprescindible que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética. La primera y la tercera condiciones son indispensables en los textos fantásticos; la segunda puede no cumplirse³⁹. Ciertamente, Todorov apunta con tino a lo que es la imprescindible situación del lector en la esfera en la que el productor se ha colocado y ha colocado su obra. Sin embargo, nos sorprende que Todorov, el mismo que rechaza por subjetiva la capacidad de sentir terror del lector como rasgo distintivo del género, conceda ahora al mismo lector el papel capital en la esencia de lo fantástico.

Es digno de destacar de este trabajo de Todorov la subdivisión que realiza de lo fantástico. O lo que él llama «géneros vecinos». Si la vacilación no dura más que un momento, dice, lo fantástico es tremendamente efímero, y aunque aquélla sea prolongada, lo fantástico siempre desemboca en otra categoría. Como veíamos anteriormente, el papel del lector es en este punto definitivo para delimitar no sólo lo fantástico sino sus géneros vecinos. De este modo, si el lector decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, dice que la obra pertenece a «lo extraño». Si decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado,

34.- Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, cit., p. 34.

35.- *Ibidem*, p. 41.

36.- Véase Roberto Reis, «Para Uma Definição Do Fantástico», en *Chasqui*, VI, 3, 1977, pp. 37-43, p. 38.

37.- Anazildo Vasconcelos da Silva, «A lógica da ambigüidade fantástica», en *Revista de Letras T. A.*, n.º 2, 1975, pp. 43-48, p. 44.

38.- Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

39.- Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, cit., pp. 43-44.

REFERENCIA FANTÁSTICA Y LITERATURA DE TRANSGRESIÓN

entramos en el terreno de «lo maravilloso»⁴⁰ Por consiguiente, lo fantástico, más que un género, es el límite entre dos géneros, lo extraño y lo maravilloso. Estos géneros forman una oposición tripartita en la que lo fantástico puro sería el eje, el presente. Lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir, al futuro. En lo extraño, en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos a una experiencia previa, al pasado. Cada uno de estos géneros vecinos presenta un subgénero transitorio que se caracteriza porque, aunque mantiene durante largo tiempo la vacilación, acaba finalmente en lo maravilloso o en lo extraño. Estas subdivisiones las representa Todorov de la siguiente manera:

extraño puro	fantástico extraño	fantástico maravilloso	maravilloso puro
-----------------	-----------------------	---------------------------	---------------------

Lo fantástico puro está representado por la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso. Lo fantástico-extraño son los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales pero que, finalmente, reciben una explicación racional. La vacilación del personaje y del lector se mantiene durante largo tiempo gracias al carácter insólito de los acontecimientos que hace creer a ambos que presencian hechos sobrenaturales. A lo extraño puro pertenecen las obras que relatan acontecimientos explicables perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, y por este motivo provocan en el personaje y en el lector una reacción similar a la que producen los textos fantásticos. Con respecto a estas categorías o subgéneros debemos hacer una objeción: si los acontecimientos son perfectamente explicables por la razón y por leyes del mundo real objetivo, no podemos hablar de subgéneros del género fantástico, puesto que no aceptamos la reacción del lector o la del personaje como definitoria del género y menos aún la reacción de éstos en un momento de la obra, pues su reacción final en el caso de lo fantástico-extraño podría igualmente ser contemplada, o la reacción del lector o del personaje con la visión global de la obra. Para nosotros el criterio válido es la transgresión de las leyes del mundo real efectivo, objetivo o empírico porque en definitiva es la que gobierna, por medio de las reglas que rigen las distintas estructuras de conjunto referencial, la obra de arte verbal.

Pertenecen a lo fantástico-maravilloso todos los relatos que se presentan como fantásticos y que finalmente terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son, para Todorov, los que más se acercan a lo fantástico puro, pues por el hecho mismo de no dar explicación racional nos sugieren la existencia de lo sobrenatural. Existe finalmente lo maravilloso-puro, género en el cual los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector. La característica de lo maravilloso no es la actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos⁴¹. A esta división cabe objetar, además, que Todorov cambia el criterio distintivo: unas veces utiliza la reacción tanto del lector como de los personajes y otras la naturaleza de los acontecimientos, con lo cual no ofrece, a nuestro juicio, una solución válida.

No obstante, Todorov rompe con la tradición al no identificar lo maravilloso con el

40.- Ibidem, p. 53.

41.- Ibidem, pp. 56-68. En las páginas siguientes habla de otros subgéneros como lo maravilloso-hiperbólico, lo maravilloso-exótico, lo maravilloso-instrumental y lo maravilloso-científico, que, sin embargo, ofrecen menos interés, salvo por su oposición, porque encuentran explicación, a lo maravilloso-puro.

cuento de hadas, siendo éste en realidad «una de las variedades de lo maravilloso»⁴². La tesis de Todorov es sin duda la más difundida y, aunque nosotros mostremos aquí nuestro desacuerdo en varios apartados, no se puede olvidar el avance que su estudio supuso en este campo⁴³.

Creemos que la confusión de algunos críticos nace de una concepción tripartita de mundos: el real, el fantástico y el maravilloso. Nosotros, siguiendo la Teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo, observamos únicamente dos modelos generales de mundo, el real y el fantástico. El modelo de mundo real es el empírico, el gobernado por las leyes naturales, el regido por la razón; en oposición a él se encuentra el modelo de mundo fantástico, que se define precisamente por esta oposición, por la antítesis. Al modelo de mundo fantástico pertenece lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable; en definitiva, lo que escapa a la explicación racional.

Para que una obra sea fantástica no es necesario que nos presente todo un mundo fantástico conformado, con todos sus elementos; no es necesario tampoco que todos los elementos de esa obra pertenezcan al modelo de mundo fantástico. La presencia de un elemento extraño, maravilloso, sobrenatural adscribe la obra al género fantástico⁴⁴. Éste es el caso de *El hombre invisible* de Herbert G. Wells, de *Frankenstein* de Mary Shelley y de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, en los que lo fantástico es solamente un personaje, frente a *El señor de los anillos* de Tolkien, la trilogía de *La fundación* de Asimov y *La historia interminable* de Ende, que muestran un mundo distinto, con otras leyes.

Del mismo modo, conviene aclarar que el carácter poco probable de la acción o de los acontecimientos de una obra literaria, es decir, que sean hechos que normalmente no se dan en la realidad⁴⁵, no indica que esa obra pertenezca a un modelo de mundo fantástico. Es lo que Tomás Albaladejo agrupa bajo la denominación de ficciones realistas con bajo grado de verosimilitud⁴⁶. Por otra parte, hay que tener en cuenta que ciertos elementos que hoy consideramos fantásticos eran tenidos en otras épocas por elementos pertenecientes al mundo real, a nuestro mundo, en cuyo caso su presencia en una obra no la convertía en fantástica⁴⁷, de la

42.- Ibidem, p. 68.

43.- Cfr. Elsa Dehennin, «De lo fantástico y su estrategia narrativa», en *Iberorromania*, n.º 19, 1984, pp. 53-65, para quien la teoría de Todorov es globalmente válida y Ana M.ª Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», cit., quien disiente de la solución que se propone en *Introducción a la literatura fantástica* pero reconoce también sus méritos, como la distinción entre fantástico y alegórico y fantástico y poesía, basada en la distinta referencialidad de ambas, lo que no significa que la poesía no tenga referente, sino que no se refiere a nada exterior a ella misma, no remite de las palabras a los hechos (véanse las páginas 74 y ss. de la obra citada de Todorov). Sí parece cierto que la poesía exige una valoración distinta, en la que conceptos tan importantes como lo irreal, lo imposible, lo fantástico, adquieren otra dimensión, y la verosimilitud es intrascendente, irrelevante.

44.- Esto queda perfectamente regulado por la Ley de máximos semánticos y las restricciones a dicha ley, elaboradas ambas por el profesor Albaladejo en sus obras *Teoría de los mundos posibles* y *macroestructura narrativa*, cit., y *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.

45.- Este tipo de acciones o acontecimientos se dan con bastante frecuencia en las obras de la llamada «literatura juvenil», generalmente de aventuras, del tipo de *La isla del tesoro* de Stevenson o *La vuelta al mundo en 80 días* de Verne.

46.- Cfr. Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit.

47.- Estamos pensando, por ejemplo, en la concepción que de Dios, los ángeles, el demonio, los milagros... se tenía en la Edad Media. Al analizar una obra medieval, o de cualquier otra época, hemos de tener en cuenta la mentalidad de entonces, su contexto en todos los sentidos.

misma forma que en otros tiempos consideraban sobrenaturales ciertos hechos como las tormentas, los rayos, etc., que hoy son perfectamente razonables y aceptados como tales en nuestro mundo.

No aceptamos una oposición tripartita de modelos de mundo sino una oposición dual que enfrenta lo real a lo fantástico. En este sistema, lo maravilloso es una parte de lo fantástico que no pocos identifican con las narraciones amables con final feliz, los relatos donde las hadas son generosas, donde los duendes tienen buenos instintos..., narraciones destinadas a un público supuestamente infantil. En cualquier caso, es incongruente oponerlo a lo fantástico, pues forma parte de ello. Lo maravilloso ocupa un lugar en lo fantástico y está en oposición al mundo real, del que se diferencia por lo mismo que el fantástico, esto es, por la transgresión⁴⁸.

Para nosotros, la naturaleza fantástica de una obra le es conferida por la inclusión en su macroestructura de unos elementos del referente que suponen una ruptura de las reglas del mundo real objetivo, de nuestro mundo. Ana M.^a Barrenechea define la literatura fantástica como aquella que presenta, en forma de problema, hechos a-normales, a-naturales o irreales que suponen una violación de nuestro orden, del orden que llamamos natural o lógico, y por tanto originan un conflicto entre uno y otro orden dentro del texto, bien sea de forma explícita o implícita⁴⁹. Dice Rosalba Campra:

Se puede afirmar que no existe lo fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como incommunicables; sea a nivel sintáctico, como ruptura o carencia de funciones en sentido extenso; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje⁵⁰.

En el plano semántico, Campra propone como estructuración general del texto fantástico la definición de una esfera A totalmente independiente de una esfera B y sin posibles puntos de contacto entre ellas; con una motivación o sin ella se produce una superposición que lleva a A y a B a coincidir parcial o totalmente, de manera transitoria o definitiva⁵¹. En esta mis-

48.- Para completar el panorama de lo fantástico, véase Ana M.^a Barrenechea y Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica argentina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957; Georges Jacquemin, *Littérature fantastique*, París, Éditions Fernand Nathan, 1974, libro en el que aparecen unas muy completas referencias a otras obras sobre el mismo tema, y Jean Bellemín-Noël, «Notes sur le fantastique. Textes de Théophile Gautier», en *Littérature*, n.º 8, París, Larousse, 1972; J. Decottignies, «Réflexions sur un genre appelé 'fantastique'», en *Le réel et le texte*, París, Colin, 1974; Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, J. S. R. editor, 1980; J. B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, París, Stock, 1978; Sergio Solmi, *Saggi sul Fantastico. Dall' antichità alle prospettive del futuro*, Turín, Einaudi, 1978; esta obra incluye varios trabajos sobre las distintas formas de la literatura fantástica. Para el tema que nos ocupa, véase especialmente «Appunti sulla letteratura fantastica», pp. 133-141; Ramón Bordolí, «La realidad trastocada», en *Turia*, n.º 16, febrero de 1991, pp. 7-21; Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, Ravenna, Longo Editore, 1982; Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of Unreal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; Filipe Hurtado, *A construção do fantastico na narrativa*, Lisboa, Horizonte, 1980; Rosemary Jackson, *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986; Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982; Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987.

49.- Ana M.^a Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», cit., p. 395.

50.- Rosalba Campra, «El fantástico: una isotopia della transgressione», en *Strumenti Critici*, n.º 45, 1981, pp. 199-231, p. 226.

51.- Ibidem, p. 208. Roberto Reis manifiesta una concepción de lo fantástico muy parecida: el producto

ma línea que entiende lo fantástico como una dualidad problemática de planos se sitúan también Roberto Reis, Arturo A. Fox y Lucila Inés Mena⁵¹, quienes no difieren en lo esencial de la opinión de Ana M.^a Barrenechea.

La innovación de Campra radica en que, según ella, lo fantástico puede lograrse gracias a la transgresión sintáctica, mediante cierto tipo de rupturas en la organización de unos contenidos no necesariamente fantásticos; con estas rupturas se crean unos vacíos que se convierten en el espacio de una posible distorsión de lo real⁵². Lo fantástico actual descansa, en esta teoría, en la interpretación de esa interrupción de la historia, interrupción que no se explicará, como en el relato policial, y a diferencia de lo fantástico tradicional, que se explica parcialmente. Esta tesis está muy cerca de las lecturas que el lector hace de las zonas de indeterminación en la Estética de la recepción de Eco, Iser, Jauss..., pues lo fantástico viene determinado por un discurso interrumpido e inexplicado, el cual recibirá una interpretación por parte del lector. Esta interpretación puede ser fantástica o no, dependiendo de la explicación que cada lector dé a ese vacío. Es cierto que una zona de indeterminación puede hacer que alguien adscriba una obra al género fantástico, pero creemos que es un error desplazar la condición de lo fantástico a la capacidad interpretativa del lector, al modo en el que éste reconstruya el segmento omitido, inexplicado, de forma que para unos lectores tal obra entrará dentro del ámbito de la literatura fantástica y para otros no.

Creemos, en cualquier caso, que lo que marca la pertenencia o no de un texto al género fantástico es la relación de su estructura de conjunto referencial con la realidad empírica, más exactamente si los seres, objetos, acciones, estados, procesos, ideas... de aquella transgreden las leyes del mundo real objetivo, porque incluso en el caso, admisible, de que la irresoluble falta de nexos, entre distintos elementos de lo real sea la base de lo fantástico en el sentido de que sin esa zona de indeterminación nunca aparecería lo fantástico en la mente del lector, lo que hace este lector para considerar fantástica esa obra es incorporar a la primitiva estructura de conjunto referencial seres, objetos, ideas, procesos, acciones..., que la completan, de tal modo que, ahora, en la nueva y más amplia estructura de conjunto referencial, existe algún elemento que transgrede las leyes del mundo real.

En cuanto a lo fantástico verbal⁵³, se puede argüir que la ambigüedad verbal, del mismo modo que la ambigüedad sintáctica, puede destruir lo fantástico, pues al existir más de una interpretación cabe la posibilidad de que el lector «lea» como fantástica esa oscuridad verbal al lado de una lectura «realista» de la misma.

de una intersección entre dos discursos en tensión (Cfr. Roberto Reis, «Para Uma Definição Do Fantástico», cit., pp. 38-39 y Roberto Reis, «O Fantástico Do Poder E O Poder Do Fantástico», en *Ideologies and Literature*, III, 13, 1980, pp. 3-22).

52.- Ibidem; Arturo A. Fox, «Realismo mágico: algunas consideraciones formales sobre un concepto», en Donald Yates (ed.), *Otros mundos otros juegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, East Lansing, Michigan State University, 1975; Lucila Inés Mena, «Fantasía y realismo mágico», en Donald Yates (ed.), *Otros mundos otros juegos fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, cit.

53.- Rosalba Campra, «Fantástico y sintaxis narrativa», cit., pp. 97 y ss; Rosalba Campra, «Il fantastico: una isotopia della transgressione», en *Strumenti critici*, n.º 45, 1981, pp. 199-231.

54.- Además de Rosalba Campra, otros autores consideran que lo fantástico se encuentra también en el lenguaje, como Noé Jitrik, que dice: «Lo fantástico reside, antes que nada, en el lenguaje; hay un modo de tratar la palabra que favorece un cambio de plano, la aparición de una nueva dimensión referida por contraste, a la dimensión de lo real. Pero la palabra no tiene ese poder en sí sino a partir de los actos o situaciones que refiere. Lo fantástico se centra, entonces, en ciertos núcleos del relato y es allí donde tiene un sentido». Véase Noé Jitrik, *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 140.

REFERENCIA FANTÁSTICA Y LITERATURA DE TRANSGRESIÓN

Queremos decir que en definitiva lo fantástico depende de criterios semánticos, pues éstos son los que rigen la estructura de conjunto referencial, tanto la primigenia — la que presenta las zonas de indeterminación — como la completada por el lector, que será la de un texto fantástico si presenta elementos infractores, rupturales, transgresores, que se incluyen para dar una explicación a uno o varios sucesos que no la tienen. La incorporación de nuevos elementos tiene como finalidad dar una explicación a esa laguna discursiva, porque es indudable que el lector participa de la lectura, y este es un claro ejemplo de cómo lo hace. Parece obvio que el género fantástico se orienta muy claramente hacia el receptor⁵⁵, que tiene que percibir e interpretar exactamente lo que el productor le comunica, con la dificultad añadida de la verosimilitud para textos fantásticos verosímiles.

En la literatura fantástica actúan efectivamente factores sintácticos y pragmáticos, pero lo hacen sobre los aspectos semánticos, que en definitiva son los que, por suponer una transgresión de las reglas del mundo empírico, determinan lo fantástico. La «fantasticidad» — si se nos permite el término — radica en la relación que el referente mantiene con la realidad efectiva. Para Campra, el narrador juega un papel fundamental, pues no en vano es quien elige lo que ha de decirse, cómo ha de decirse y en qué momento, y decide lo que calla⁵⁶; crea los vacíos, abre la puerta a lo fantástico, invitando al lector a participar de ello en una actitud cómplice. Compartimos esta idea, y queremos resaltar que el narrador forma parte del referente del texto⁵⁷; la elección del narrador es una de las más importantes en la construcción de la estructura de conjunto referencial, pues es la persona en quien delega el autor para contar su historia.

Finalmente, si la realidad es cambiante, lo son también sus reglas y su representación, con lo que podemos afirmar que las categorías de «realismo» y «fantástico» resultan necesariamente históricas, dado que los sistemas convencionales son evidentemente tributarios de la historia, no pudiéndose establecer para siempre y con validez para todas las latitudes⁵⁸.

El género fantástico es un género histórico, porque depende del referente y de su representación, que son cambiantes, históricos; depende de factores semánticos, de lo representado, — no de la representación, en la que predominan factores sintácticos y verbales, mecanismos característicos de los llamados géneros naturales.

Verosimilitud y fantasía.

En la literatura fantástica, es decir, en las obras cuya estructura de conjunto referencial responde a reglas pertenecientes a un modelo de mundo de lo fantástico verosímil o de lo fantástico inverosímil, la obtención de la verosimilitud es también un objetivo del autor, aun-

55.- Véase José Ramón González, «Estrategias discursivas y relato fantástico. Sobre *La culpa es de los tlaxcaltecas* de Elena Garro», en *La Torre*, V, 20, 1991, pp. 475-488.

56.- Rosalba Campra, «Fantástico y sintaxis narrativa», cit., pp. 105 y ss.

57.- Alfonso Martín Jiménez, *Estructura y temporalidad en el texto narrativo*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 1991.

58.- Rosalba Campra, «El fantástico: una isotopia della transgressione», cit., p. 200. Esto completa la idea de la pobre determinación y los cambiantes límites de las ficciones de las que hablan A. Zgorzecki, «On differentiating fantastic fiction: some supragenological distinctions in literature», en *Poetics Today*, 5:2, 1984, pp. 299-307 y Th. Pavel, «The borders of the fiction», en *Poetics Today*, 4:1, 1983, pp. 83-88.

que ésta tiene un carácter distinto que en las obras pertenecientes a modelos de mundo de lo ficcional verosímil.

Todas las obras literarias deben ser verosímiles conforme a las leyes de su género, que son convencionales⁵⁹, y cumplir con la que Julia Kristeva llama verosimilitud sintáctica⁶⁰, y con las reglas del decoro; las obras pertenecientes al macromodelo de mundo real son verosímiles por ser miméticas, y, como dice el principio filosófico, lo que es evidente no necesita demostración. No ocurre así con las obras del macromodelo de mundo fantástico: la verosimilitud hay que demostrarla, aunque el autor no pretende siempre que la transgresión se muestre como real. Sin embargo, creemos que hay un conjunto de obras que responden a reglas de modelo de mundo fantástico verosímil, en las que el autor tiene como uno de sus principales objetivos, previo e imprescindible a otros, la consecución de la verosimilitud, lo que conseguirá creando una apariencia de realidad, un efecto de real⁶¹, superando la dificultad de que nos crean, obstáculo añadido para el escritor de este tipo de obras⁶².

Benedetto Croce también terció en la polémica sobre la verosimilitud, y nos ayuda a distinguir por una parte lo verosímil como «la coherencia artística de la representación, esto es, la plenitud, la eficacia, la efectiva presencia de ésta. (...) Un personaje verosímil, un final verosímil de comedia, son, en realidad, personajes mal dibujados, finales cortados, sucesos artísticamente inmotivados»⁶³, principio según el cual hasta las hadas y los duendes, los fantasmas y los ogros han de tener siempre verosimilitud; por otra parte lo verosímil es también «el carácter de credibilidad histórica», lo que tiene que ver con la relación entre los seres, objetos, acciones, procesos e ideas de la estructura de conjunto referencial y la realidad exterior. Esta verosimilitud es inherente a las obras construidas de acuerdo con leyes pertenecientes a modelos de mundo de lo verdadero y de lo ficcional verosímil, que son miméticos, pero es un valor que el productor de obras construidas de acuerdo a leyes pertenecientes a modelos de mundo de lo fantástico verosímil ha de lograr para que el lector las considere como tales y para que se consiga el efecto pretendido. El productor de un texto construido con leyes propias al modelo de mundo de lo fantástico verosímil tiene como objetivo principal la creación de ese efecto de realidad, efecto que ha de percibir el lector para que se dé la perfecta comunicación literaria. En el caso de las obras construidas de acuerdo a leyes propias del tipo de modelo de mundo de lo fantástico inverosímil, el productor ha de cuidar exclusivamente de la verosimilitud interna, de la coherencia artística, ya que el efecto que pretende en el lector puede provocarlo sin que los hechos que narra parezcan posibles, dables.

59.- Véase C. Metz, *Le dire et le dit au cinéma*, en *Communications*, 11, París, 1968.

60.- Julia Kristeva, *La Productivité dite texte*, en *Communications*, 11, cit., pp. 62-63.

61.- Roland Barthes, *L'effet de réel*, en *Communications*, 11, cit.

62.- Gabriel García Márquez, «Fantasía y creación artística en América latina y el Caribe», en *Texto crítico*, n.º 14, 1979, pp. 3-8.

63.- Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969, p. 117.