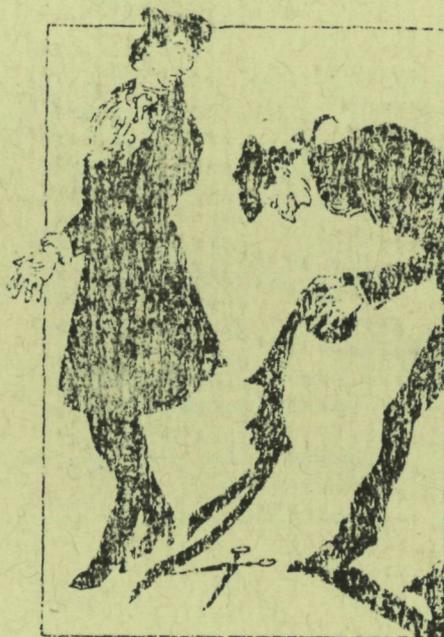


LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA FANTÁSTICA  
EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

TESIS DOCTORAL  
DE DAVID ROAS DEUS

DIRIGIDA POR SERGIO BESER ORTÍ



PROGRAMA DE TEORÍA DE LA LITERATURA  
Y LITERATURA COMPARADA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

ABRIL 2000







# LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA FANTÁSTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

TESIS DOCTORAL  
DE DAVID ROAS DEUS

DIRIGIDA POR SERGIO BESER ORTÍ



PROGRAMA DE TEORÍA DE LA LITERATURA  
Y LITERATURA COMPARADA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

ABRIL 2000





Al borde de las cosas que no comprendemos del todo inventamos relatos fantásticos para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad.

Adolfo Bioy Casares

El género humano no se resigna a las estrecheces del mundo que le trazan la ciencia y la naturaleza, y no hay manera de hacerle renunciar a la idea de un mundo invisible sobrenatural, cuya atmósfera misteriosa respira en su imaginación.

José Selgas



## INTRODUCCIÓN. UN PASEO POR LOS LÍMITES DEL CANON

Jauss afirmó en 1967 que la historia de la literatura debería ser en realidad la historia de la recepción de las obras literarias por parte de los lectores. Exagerada o no, su afirmación llamaba la atención sobre un aspecto que había sido ignorado de forma injustificada en los estudios literarios: el papel del lector. Según el filósofo alemán, al lector le correspondía una función histórica decisiva, ya que «la literatura y el arte se convierten en proceso histórico concreto solamente por la experiencia intermediadora de los que reciben sus obras, de los que las gozan y las juzgan y, con ello, las aceptan o las rechazan, las seleccionan o las olvidan».<sup>1</sup>

La estética de la recepción supone, pues, un cambio fundamental en el estudio histórico de la literatura: al destacar la importancia del papel del receptor, se prima por tanto la manera en que las obras son recibidas por los lectores en el momento en que éstas aparecen, un hecho que modifica el panorama al que nos tienen acostumbrados las historias literarias. Así, nos podemos encontrar con el caso de que obras de gran éxito entre el público de su época dejen de leerse en periodos posteriores, o, por el contrario, que obras desconocidas en su época alcancen el éxito mucho más tarde. Por lo tanto, la reconstrucción de la recepción conduce inevitablemente a una revisión crítica de los cánones literarios tradicionales, pues estos no ofrecen un reflejo de lo sucedido en la realidad: en las historias de la literatura se ha tendido «a enjuiciar tan sólo aquellas obras que desde nuestra actual perspectiva merecen una mejor consideración estética, olvidándonos del aprecio y la repercusión que entre sus contemporáneos adquirieron muchas otras y desdeñando su importancia en el desarrollo de la historia literaria, de la historia de las ideas y de esa historia “general” que habría de dar cabida a todo planteamiento histórico» (Real Ramos 1983:420).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Citado en Moog-Grünwald [1984:71-72] (ella a su vez lo cita de Jauss 1975).

<sup>2</sup>Una idea semejante la ha manifestado Gies [1996:1-2] en relación al estudio del teatro del siglo XIX: «La historia del teatro de la España de dicho siglo se suele contar haciendo un estudio de ciertas obras maestras escogidas, las que se han leído y estudiado en aulas universitarias y las que se dice que han tenido una influencia significativa en las corrientes dramáticas del siglo pasado [...]. Sin embargo estas obras no reflejan necesariamente la verdadera historia del teatro español del siglo XIX, ni nos dicen mucho sobre cómo iba cambiando la actitud del público ante dicho teatro. Desde luego, no nos cuentan la historia entera. Y en realidad, hasta nos dan con frecuencia pistas falsas sobre la evolución del teatro, porque el lector moderno tiende a considerarlas representativas de las corrientes dominantes y del teatro más popular de su tiempo,

Pero debemos tener en cuenta también, tal y como advirtió Wellek [1936:179], que un análisis limitado al impacto estético que tuvo una obra o un género en un momento determinado de la historia puede reducir tal análisis a una simple sociología del gusto. No se trata, pues, de limitarse a estudiar qué era del agrado del público en una época determinada, sino de reconstruir y, sobre todo, comprender, el panorama literario de dicha época y su influencia en la posterior evolución de los diversos géneros. No olvidemos que el arte no es un ente autónomo sino que está sometido a la historicidad de la comprensión (Gadamer 1977), lo que supone, por lo tanto, que el canon sobre el que podría sustentarse su autonomía no es fijo, sino que se ve modificado con el transcurso del acontecer histórico.<sup>3</sup>

Y esto es lo que he tratado de llevar a cabo en el presente trabajo: estudiar la recepción de un género literario como el fantástico, que tuvo un notable éxito en España durante el siglo XIX, pero que ha sido, hasta fechas muy recientes, marginado de los estudios de historia literaria. Con ello no trato de invalidar los cánones literarios existentes, ni de postular la modificación de estos proponiendo otros títulos o autores (tentación a la que inevitablemente conduce toda reflexión sobre el canon), sino de profundizar en el conocimiento de la literatura fantástica española. El estudio de la recepción nos permitirá analizar la forma en que fue comprendida, valorada y cultivada la literatura fantástica en nuestro país.

Para realizar dicho estudio tenemos, por tanto, que analizar la respuesta de los lectores. Pero existen dos categorías fundamentales de lectores que obligan a análisis diferentes de su recepción: por un lado, están los lectores pasivos, que se limitan a leer y no comunican las impresiones causadas por la lectura;<sup>4</sup> y, por otro,

---

o a pensar incluso en un “progreso” orgánico a través del siglo. En muchos casos, todo eso dista muchísimo de ser cierto».

<sup>3</sup>Una visión teórica general sobre el problema del canon puede verse en Sullà [1998] y Pozuelo [2000].

<sup>4</sup>He optado por denominarlos «pasivos», frente al término, mucho más vago, «lectores finales», propuesto por Merigalli [1989:15]. Claro que dicha calificación de «pasivos» debe entenderse únicamente en relación al hecho de que no comunican sus impresiones, puesto que, como sabemos, la función del lector nunca es pasiva: «En el triángulo formado por autor, obra y público, éste último no constituye sólo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, creadora a su vez. La vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario. Solamente por su acción, la obra se incorpora al horizonte variable de experiencias de una continuidad, en la cual se realiza la transformación constante de pura recepción en comprensión crítica, de recepción pasiva en activa, de normas

los activos, que Meregalli [1989:15] denomina *institucionales*, quienes comunican tales impresiones y se transforman en mediadores entre lo que han leído y las personas a las que comunican las impresiones y consideraciones que dichas obras les merecen.

El estudio de los lectores pasivos sólo puede basarse en un análisis detallado del número de títulos publicados,<sup>5</sup> tanto originales como traducidos, en relación al género en cuestión, lo que nos puede facilitar una valiosa información acerca del gusto del público por lo fantástico. Según Moog-Grünwald [1984:77], «el conocimiento de las “vivencias de recepción” de los lectores pasivos en un número lo más grande posible registra resultados provechosos más bien para la psicología, la sociología y, sobre todo, para la investigación del mercado del libro, pero apenas para la ciencia literaria. Pues para poder juzgar y articular la sensibilidad estética y literaria de su tiempo, se requiere una competencia literaria que no puede presuponerse en la mayoría consumidora de los lectores». Si bien esto puede ser cierto, no podemos prescindir de un dato utilísimo para conocer los cánones literarios y estéticos de una época, más allá de su posible trascendencia posterior, como es la existencia de un público numeroso que consuma un determinado género de obras, así como la presencia en el mercado de una gran cantidad de títulos pertenecientes a dicho género.

Pero a pesar del interés de este estudio del mercado español (único dato explícito en relación a la respuesta de los lectores pasivos), el análisis de la recepción no puede limitarse a dicho estudio, sino que

debe diferenciarse de la «sociología del consumo literario», por cuanto este último planteamiento pone su énfasis en la investigación cuantitativa, mientras el método de recepción prefiere fijarse en haces de reacciones lectoras más selectivas y, por tanto, más depuradas. El conocimiento de los «horizontes de expectativas» que dejan traslucir ciertos grupos de lectores individualizables y fáciles de documentar arroja mucha claridad sobre los procesos de evolución literaria. Muchos fenómenos de

---

estéticas ya aceptadas en una nueva creación que las supere. El carácter histórico de la literatura y el comunicativo suponen un “diálogo” dinámico entre obra, público y la nueva obra, el cual puede enfocarse como una relación entre información y receptor, entre estímulo y respuesta, entre problema y solución» (Jauss 1971:69).

<sup>5</sup>Hablo de títulos y no de la tirada de las obras, puesto que es muy difícil saber cuántos ejemplares se pudieron vender de cada obra fantástica y el número de lectores que pudieron acceder a ellos. Otro tanto sucede con las revistas y periódicos en los que se publicaron relatos fantásticos.

creación fueron posibles, o no lo fueron, precisamente porque la capacidad de recepción de los lectores decidieron sobre ellos. El entendimiento de estas pautas de expectación no sólo potencia nuestra visión *a posteriori* de los hechos, sino que contribuye a cortar las distancias entre la «construcción crítica y la realidad histórica». La consecución de estos resultados impone un conocimiento de los *documentos* que rodean y siguen al texto, en cuanto que éstos resaltan los perfiles de *monumento* del mismo. Puede afirmarse, pues, que la aplicación del método recepcional, en contra de sumir el texto en un magma confuso de acontecimientos ajenos, subraya la autonomía de la obra literaria, ya que la forma de operar del método reposa sobre la intuición básica de la función creadora que suponen las lecturas privilegiadas (Romero Tobar 1979:26).

Así, la respuesta de los lectores activos (críticos literarios y escritores), la valoración que estos hicieron de la literatura fantástica, se ha convertido en el único testimonio explícito que ha llegado hasta nosotros del total del público que pudo consumir obras de dicho género.<sup>6</sup> Es cierto que ese grupo de lectores privilegiados no es representativo de la mayoría silenciosa que forman el resto de lectores de la época, pero la gran cantidad de críticas que he encontrado permite inferir, como primera aproximación al tema que nos ocupa, que dicho género no pasó desapercibido entre los críticos del siglo XIX, sino que fue objeto de análisis y estudio. Haciendo mía una afirmación de Álvarez Barrientos en relación a la novela española del siglo XVIII, «se puede decir que un género está consolidado cuando público, autores y críticos tienen conciencia de él y lo discuten y lo comentan» [1991:151].

Así pues, lo que he llevado a cabo en esta tesis es un análisis de la recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX a través de sus tres manifestaciones fundamentales: la traducción, la crítica y la creación. He decidido seguir ese orden porque me parece el más lógico en relación al tema que nos ocupa: primero, examinar el número de obras fantásticas que fueron traducidas al

---

<sup>6</sup>Meregalli [1989:16] incluye dentro del grupo de los lectores institucionales a «los traductores, los libres intérpretes y los críticos». Es cierto que los traductores actúan como mediadores entre la obra y el lector, pero, a mi entender, su mediación tiene una influencia mucho menor que la del crítico, quien realiza una labor hermenéutica evidente, que puede condicionar la recepción de un texto (no niego que una mala traducción pueda afectar a la recepción de una obra, pero no en el mismo nivel que la intervención de un crítico). Como ejemplo de la mediación llevada a cabo por lo que denomina los «libres intérpretes», Meregalli aduce la maniobra interpretativa y valorativa que supone *La vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno, respecto de la obra original de Cervantes. En este caso, la lectura unamuniana del *Quijote* sí que puede influir sobre la recepción de la novela de Cervantes, condicionando su interpretación.

español a lo largo del siglo XIX, porque considero que este tipo de narraciones fue un género importado, no existente previamente en nuestro país;<sup>7</sup> segundo, estudiar la reacción de la crítica ante esas obras venidas del extranjero, así como ante las diversas manifestaciones españolas del género que surgieron a raíz de su consumo; y tercero, analizar la obra de los autores españoles que cultivaron lo fantástico, teniendo como punto de comparación a los escritores extranjeros que se leyeron en España. Este último apartado no se limita a ser un simple estudio de influencias, ni de las adaptaciones y copias que los textos extranjeros pudieron suscitar entre los escritores españoles, sino de analizar el tratamiento que nuestros autores dieron a lo fantástico, comparándolo, fundamentalmente, con la forma en que cultivaron el género los dos grandes maestros del siglo XIX, E. T. A. Hoffmann y Edgar Allan Poe, quienes marcan los dos claros periodos en los que se divide la historia y evolución del género en dicho siglo.

En el apartado dedicado a la compilación y análisis de las traducciones españolas de narraciones fantásticas publicadas a lo largo del siglo XIX no llevo a cabo un simple examen cuantitativo de dichas obras, sino que lo que pretendo es comprobar qué autores se leyeron en nuestro país y qué títulos de su producción fantástica se tradujeron, con el objetivo de reconstruir la idea del género que pudo tener el lector español de la época, un aspecto que me parece fundamental para comprender las reacciones de la crítica y de los creadores españoles (un problema, por tanto, que atañe a la competencia literaria y al horizonte de expectativas del lector, sea éste un lector «pasivo», un crítico o un creador). En el Apéndice I, situado al final de esta tesis, ofrezco el catálogo todas las traducciones que he podido localizar, publicadas tanto en la prensa como en forma de volumen (dicho catálogo, claro está, es susceptible de revisión y enmienda).<sup>8</sup>

Me ha parecido interesante añadir, junto a este apartado de la recepción de los lectores «pasivos», una sección en la que paso revista a otras manifestaciones

---

<sup>7</sup>Tal y como había advertido Baquero Goyanes [1949:236], «el cuento fantástico español nace como una imitación de los cultivados en otros países, especialmente de los de Hoffmann».

<sup>8</sup>En relación a la provisionalidad de mi catálogo, debo destacar un problema añadido al de por sí arduo trabajo de recopilación de obras publicadas durante el siglo XIX: los fondos de las diversas bibliotecas que he examinado no tienen porqué contener todas las ediciones que se publicaron de una misma obra. Eso puede suponer que se publicasen más ediciones de las que yo he podido catalogar y que éstas se hallen en manos privadas o bien se hayan, simplemente, perdido.

culturales que pueden revelarnos la relación que el público español del siglo XIX tuvo con lo sobrenatural (teatro, música, danza, pintura). No se trata, evidentemente, de un análisis exhaustivo de tales manifestaciones (cosa que excede el objetivo de mi tesis), sino de ofrecer un buen número de ejemplos de éstas, señal inequívoca del interés por lo sobrenatural que mostraron los lectores y espectadores, lo que sin duda tuvo que favorecer la publicación de traducciones de narraciones fantásticas y, claro está, de las obras de ese género compuestas por escritores españoles.

Con todos estos elementos he tratado de llevar a cabo, en palabras de Jauss [1971:83], «la reconstrucción del horizonte de expectativas que han contribuido a la producción y a la recepción de una obra en el pasado», puesto que esto «nos permite también reconstruir las preguntas a que el texto contestó y entender así cómo el lector de antaño podía ver y comprender la obra».

En lo que respecta al análisis de las valoraciones críticas, de esa «contienda de opiniones que rodeó la difusión de la literatura fantástica “moderna” en España» (Romero Tobar 1995:224), éste no consiste tan sólo en consignar las numerosas críticas tanto a favor como en contra del género fantástico que se publicaron en la prensa de nuestro país, sino que trato de explicar también las causas de dicha valoración, así como su influencia en la creación literaria, puesto que no debemos olvidar que la crítica funciona como un filtro estético e ideológico que interpreta la obra y, evidentemente, condiciona su recepción y su transmisión. Además, en toda recepción suelen intervenir factores extraliterarios (implicaciones de tipo moral, religioso, social, económico e incluso nacional), lo que Gadamer [1977] denominó «prejuicios», que son transmitidos y constituidos en la tradición. Por otra parte, todos estos aspectos nos pueden ayudar a conocer mejor un periodo tan complejo como el siglo XIX, donde conviven concepciones literarias en apariencia tan opuestas como las románticas y las realistas.

Como se comprobará, he dedicado la mayor parte de mi análisis a las manifestaciones críticas publicadas durante la primera mitad del siglo XIX, puesto que ese es el periodo en el que la literatura fantástica llega a nuestro país y empieza a ser leída y cultivada, y, por lo tanto, el momento en que se suscitan las primeras reflexiones en torno a ésta, convirtiéndola, por tanto, en objeto de crítica. Podemos decir, que en la segunda mitad, y sobre todo en el último tercio de siglo,

el consumo del género fantástico se había ya «normalizado». Es por eso que mi estudio sobre la crítica de lo fantástico de la segunda mitad del siglo XIX se ha centrado casi exclusivamente en las valoraciones que suscitó la obra de Edgar Allan Poe, figura central, como ya he dicho, en la historia y evolución del género.

El tercer gran apartado de mi tesis lo he dedicado al análisis comparado de la creación fantástica en nuestro país. Para ello he elaborado un catálogo de las narraciones fantásticas (tanto cuentos como novelas) publicadas por autores españoles a lo largo de todo el siglo XIX (*vid.* Apéndices II y III). Para la elaboración de este catálogo me ha sido de gran utilidad el listado que Trancón [1991] ofrece en su tesis doctoral, centrada exclusivamente en los cuentos fantásticos publicados en la prensa madrileña desde principios de siglo hasta el año 1869. Debo reconocer que me he visto obligado a corregir el listado que ofrece Montserrat Trancón, puesto que contiene diversos errores, ya no sólo en lo referente a títulos de cuentos, nombres de revistas o fechas de publicación, sino, sobre todo, en la misma consideración de algunos relatos como pertenecientes al género fantástico. Asimismo, debo advertir que no he podido examinar todas las revistas publicadas en la segunda mitad del siglo XIX, mucho más abundantes que en el periodo anterior. En lugar de llevar a cabo ese vaciado, he preferido analizar el contenido de las revistas más populares y prestigiosas del momento, así como todos los volúmenes de cuentos (que incluyeran textos fantásticos) que he podido localizar. Como se comprobará, el número de relatos catalogado es lo suficientemente elevado para poder establecer conclusiones generales acerca de los subgéneros fantásticos cultivados y de los intereses de los escritores y los lectores españoles. Quiero señalar que la motivación fundamental que ha guiado mi investigación no ha sido la elaboración de tales catálogos, sino analizar la forma en que lo sobrenatural fue leído, comprendido y cultivado en nuestro país. Con ello trato de justificar la falta de exhaustividad en lo que se refiere a la recolección de «todos» los textos fantásticos españoles publicados a lo largo del siglo XIX, que, insisto, puede ser el tema y objeto de una tesis diferente a la que yo presento.

Mi análisis de la producción fantástica autóctona trata de mostrar cómo los autores españoles adaptaron un género nacido fuera de nuestras fronteras. No se trata, como ya dije, de limitarse simplemente a estudiar las influencias, señalando lo que los escritores españoles toman de las narraciones fantásticas de autores

extranjeros, sino de comprobar la forma en que estos entendieron y cultivaron el género fantástico. Esto justifica el haber iniciado mi investigación sobre la recepción mostrando el número de obras fantásticas traducidas (sin olvidar las que pudieron leerse en lengua original) y las valoraciones que hicieron de ellas los críticos, para poder comprobar la fidelidad o la independencia con la que trabajaron los autores españoles respecto de unos modelos que, insisto, provenían del extranjero.

No trato aquí, por tanto, de repetir los estudios, básicamente estructuralistas y temáticos realizados, por ejemplo, por Trancón [1991] o por Rodríguez Guerrero-Strachan [1999] (centrado exclusivamente en la influencia de Poe), sino que lo que he llevado a cabo es un análisis comparado de las relaciones entre nuestra narrativa fantástica y la extranjera. Este análisis tiene que ver más con el concepto de intertextualidad que con la idea tradicional que suele tenerse de la influencia literaria. Con esto quiero decir que no me limito a destacar la mayor o menor proximidad entre las obras fantásticas españolas y las obras extranjeras, es decir, si se repiten los mismos temas, motivos o elementos estructurales, sino que he centrado mi atención en el tratamiento que hacen de lo fantástico, en si «transpiran» una misma forma de entender el género. Ahí puede cifrarse realmente la influencia de Hoffmann o de Poe, en lugar de buscar los rastros explícitos que tal o cual obra de estos autores pueda haber dejado en los textos fantásticos españoles, que es lo que, en definitiva, han hecho los autores que, por ejemplo, han estudiado la recepción de Edgar Allan Poe en nuestro país. Como sabemos, ése es uno de los grandes peligros del estudio de las influencias: convertirlo en un simple catálogo de préstamos y de fuentes.<sup>9</sup> Frente a este tipo de análisis, yo he optado por estudiar el diálogo que se establece entre las obras fantásticas españolas y las extranjeras en función del tratamiento de lo sobrenatural, aunque eso no significa que no haya señalado todas las posibles conexiones que he hallado entre dichas obras.

Mi análisis, en definitiva, ha consistido en comprobar si los creadores españoles siguieron los cánones fantásticos que imperaban en la Europa del

---

<sup>9</sup>En relación a los problemas metodológicos en el estudio de las influencias y de la intertextualidad véase, entre otros, Hassan [1955], Aldridge [1963], Weisstein [1975:179-200 y 201-234], Guillén [1979] y [1985:304-361], Boening [1980], Hambrook [1981], Angenot [1983], y Clayton y Rothsein [1991].

momento (sobre todo en Francia, punto básico de referencia en lo literario y cultural para nuestro país). Es por ello que, junto al estudio de la novela gótica, he dividido mi análisis de la producción fantástica española en dos grandes apartados, coincidentes con las dos mitades del siglo, puesto que tal división cronológica coincide también, a grandes rasgos, con los periodos de influencia de Hoffmann y Poe en la literatura europea de la época. Y digo a grandes rasgos porque tal división no supone que a partir del inicio de la popularización en Europa de la obra del autor americano, desaparezcan como por ensalmo tanto el influjo como el interés por la obra de Hoffmann.

Había pensado dividir mi estudio —puesto que el análisis de todo el siglo XIX como un conjunto uniforme era impensable, dados los cambios que se producen a partir de su segunda mitad— según la clásica división entre romanticismo y literatura de la Restauración, pero el año 1868, a partir del cual hemos aceptado que se inicia el cambio hacia el realismo y el naturalismo, no es verdaderamente significativo en lo que se refiere a la narrativa fantástica. El auténtico momento de inflexión se produce a partir de la traducción de la obra de Edgar Allan Poe en 1858 (fecha que coincide, además, con la publicación de un excelente artículo de Alarcón —el primero en nuestro país— acerca de la obra del autor americano). Pero dado también que durante toda la segunda mitad del siglo XIX se siguen publicando textos que responden tanto a una concepción tradicional como hoffmanianna de lo fantástico (es decir, pre-Poe), he optado por una solución de compromiso, dividiendo mi análisis en dos grandes periodos, en función de la simple cronología: por un lado, la primera mitad del siglo (1801-1850) y, por otro, la segunda (1851-1900).

Junto al análisis de los textos estrictamente fantásticos, también he prestado especial atención a lo que he dado en llamar narraciones «pseudofantásticas», es decir, aquellos textos que imitan a los cuentos fantásticos puros o en los que aparecen elementos sobrenaturales, pero cuyo tratamiento de tales elementos los convierte en falsos relatos fantásticos, puesto que no pretenden crear efecto ominoso alguno sobre el lector. Son textos con una gran variedad de formas e intenciones (grotescos, alegóricos, satírico-costumbristas, etc.), cuyo elevado número hace que no puedan ser pasados por alto en un estudio como éste, puesto que, además de repetir estructuras, temas y motivos del cuento fantástico auténtico

(demostrando, por tanto, el éxito y el interés por dicho género), son una perfecta muestra del diverso tratamiento que recibió lo sobrenatural a lo largo de dicho periodo. El análisis de lo pseudofantástico servirá también para mostrar la manga ancha con la que muchos críticos y estudiosos de la literatura española se han enfrentado a lo fantástico, lo que ha llevado a calificar como tales a textos muy alejados del género, sólo por el mero hecho de contener algún elemento de carácter sobrenatural. Junto a los textos pseudofantásticos, también he tenido en consideración todos aquellos relatos de carácter maravilloso (radicalmente distintos, como después expondré, de los fantásticos), puesto que nos ofrecen otra de las vías fundamentales del cultivo de lo sobrenatural en el siglo XIX. El catálogo de relatos pseudofantásticos y maravillosos aparece recogido en el Apéndice IV.

Como introducción necesaria a estos tres grandes apartados en los que he dividido mi investigación, he incluido dos capítulos que situarán al lector en la problemática del estudio de la literatura fantástica. En el primero, expongo mi propia definición de lo fantástico. Para ello, he recurrido a mis ideas sobre el género, así como a aquellos aspectos que me han parecido más interesantes de las principales aportaciones teóricas al estudio de lo fantástico. Sobre esta definición descansan todas mis valoraciones y comentarios acerca de la narrativa fantástica, tanto española como extranjera, del siglo XIX. A esta definición podría objetársele que esté elaborada desde una perspectiva actual, lejana a la que tuvieron los autores de dicha centuria. Pero es evidente que, por mucho que tratemos de comprender, e incluso de reconstruir el horizonte de expectativas de los lectores y escritores de la época, nosotros estamos marcados por la nuestra, no podemos convertirnos en lectores del siglo XIX. Tiene razón Edward Said [1983:35], cuando señala que el texto literario es parte de un mundo circunstancial definido por una cultura, tiempo y lugar determinado. Pero también es cierto que nosotros leemos desde nuestro tiempo. Es por eso que, si bien he tratado de descubrir la forma en que los autores del siglo XIX entendieron lo fantástico, todas mis apreciaciones van a estar mediatizadas por mi propia visión del género. Hacer lo contrario hubiera sido caer en «la trampa del historicismo, abierta siempre cuando desde nuestro presente — único punto relativo de apoyo del que siempre se parte— pretendemos entrar en el pasado pensando que podemos pensarlo desde *su* propio presente, borrando el

nuestro. ¿Cómo conseguir, sin traicionar el uno o el otro, mantener el balance entre ambos?» (Ruiz Ramón 1993:17). O, lo que es lo mismo, y en palabras de Gadamer, «un pensamiento verdaderamente histórico tiene que ser capaz de pensar al mismo tiempo su propia historicidad» (1977:370).

En el capítulo segundo, llevo a cabo una breve historia de la literatura fantástica, desde sus orígenes, a mediados del siglo XVIII (momento en el que surge la novela gótica), hasta las últimas manifestaciones a finales de la siguiente centuria. En dicho capítulo analizo con detalle algunos cuentos de los autores que considero fundamentales en la evolución de la literatura fantástica del siglo XIX (Hoffmann, Poe y Maupassant), así como de autores cuyo adscripción al género me parece discutible (Tieck y Jean Paul), pero cuya influencia ha sido muy destacable. En tales comentarios lo que he pretendido hacer es, en definitiva, explicarme a mí mismo, a través de la lectura y el análisis de sus relatos, la concepción que estos autores tuvieron de lo fantástico, con el fin de aplicarla después al estudio de su recepción y de su influencia sobre los autores españoles. Es por eso que he preferido ofrecer mi propia lectura de los relatos y mis propias conclusiones acerca de la utilización que se hace en ellos de lo fantástico, en lugar de recurrir a una bibliografía exhaustiva sobre la obra de dichos autores.

Para no multiplicar los capítulos introductorios, necesarios, por otra parte, para enfrentarse a una materia tan compleja de estudio como lo fantástico, he optado por analizar algunos de los aspectos fundamentales que intervienen en la formación y desarrollo del género, como el concepto de verosimilitud o la distinción entre terror y horror propuestas en las poéticas neoclásicas, en aquellos apartados de mi trabajo en los que dichas cuestiones se susciten.

Antes de acabar esta breve introducción quisiera pedir disculpas por el trato que he deparado a algunos temas de gran importancia en el estudio de la literatura del XIX, como son los diversos «romanticismos» españoles, el concepto de lo sublime, la confusión terminológica y genérica entre novela y cuento propia de las poéticas ochocentistas, el problema de la censura, etc. Al no poder profundizar demasiado en ellos, salvo en lo estrictamente concerniente a su relación con el tema de mi investigación, me he visto obligado a suponer que el lector ya los

conocía. El haberles prestado una mayor atención hubiera hecho todavía más extenso este trabajo.

*El estudio de la literatura fantástica española. Breve estado de la cuestión*

La narrativa fantástica española ha permanecido sumida hasta hace pocos años en un inmerecido olvido, pues la crítica, sometida a una concepción realista de la literatura y el arte, ha tardado en considerarla un objeto digno de estudio.<sup>10</sup> Si ya en el segundo tercio del siglo XIX se insistía (como veremos en las páginas dedicadas a Mesonero Romanos, Larra o Fernán Caballero) en la necesidad de realismo en la literatura española, desde finales de dicha centuria se ha tendido a identificar narrativa y realismo (sobre todo a partir de las opiniones vertidas por Menéndez Pidal),<sup>11</sup> lo que ha supuesto excluir de las investigaciones aquellas obras que incumplían la preceptiva realista, una concepción que lleva implícita, por tanto, la minusvalorización de la literatura fantástica, considerada, desde entonces, una especie de género menor o subliteratura.<sup>12</sup> Y todo esto ha conducido inevitablemente a un desconocimiento evidente de dicho género literario. Téngase en cuenta, por ejemplo, que los estudiosos del romanticismo, movimiento con el que se suele ligar lo fantástico, suelen citar muy de pasada a los autores españoles que cultivaron dicho género, y tan sólo hablan incidentalmente de literatura fantástica cuando comentan los gustos estéticos románticos. A esto hay que añadir que la mayoría de estudios sobre la narrativa pre-galdosiana se han centrado en la novela (y sobre todo en la histórica y la de costumbres, antesala, esta última, de la novela realista), prestando una mínima atención al cuento, que fue el vehículo

---

<sup>10</sup>Acerca del pretendido realismo de la literatura española véase Lázaro Carreter [1976].

<sup>11</sup>Aunque Menéndez Pidal desarrolló esta idea en diversos trabajos, véase sobre todo su artículo «Caracteres primordiales de la literatura española» [1949/1969], en el que reflexiona sobre la (im)posibilidad de lo maravilloso y lo fantástico en las letras hispanas.

<sup>12</sup>Así lo advertía Beser [1973:10]: «el estudio de la narrativa decimonónica ha sido realizado a partir de una concepción realista del arte, y dirigido a la descripción y análisis del proceso de desarrollo del realismo; cualquier diversión o quebrantamiento de los procedimientos aceptados para la transformación del mundo real en materia literaria eran considerados como una violación de las leyes de una retórica de la novela, nunca escrita. Identificada la narrativa con el realismo, quedaban olvidadas o, lo que era peor, incomprendidas o mal leídas, obras que no cumplían con los preceptos realistas».

fundamental de expresión y difusión del género fantástico, tanto en nuestro país como en el extranjero.

Pero en los últimos años, desechada esa concepción limitada de nuestra literatura, y, quizá, por la influencia de los grandes investigadores de lo fantástico (Caillois, Todorov, Bessière, Rabin, etc.), se ha despertado el interés por dicho género y, en especial, por los avatares de la narrativa fantástica española en el siglo XIX.<sup>13</sup> Aunque no podemos olvidar a los pioneros que dedicaron algunas páginas a contar los avatares de dicho género entre nuestros literatos, como fueron Baquero Goyanes [1949] y Gallaher [1949].

Pero si bien es cierto que la literatura fantástica española ha despertado el interés de los investigadores, debemos tener en cuenta que la inmensa mayoría de estudios realizados hasta la fecha se han limitado a un único aspecto del fenómeno fantástico, la creación (alternando el estudio de los autores con el análisis estructural de las obras: morfología, temas e interpretación del relato fantástico), por lo que ofrecen un conocimiento incompleto de dicho género. Y digo incompleto porque para comprender el devenir de la literatura fantástica española en el siglo pasado se hace necesario investigar también cuál fue la reacción de la crítica ante lo fantástico así como la acogida que el público le deparó, aspecto este último que va intrínsecamente relacionado con el estudio del mercado editorial (producción y traducción, revistas, periódicos, censura). Los resultados de ese análisis tripartito (creación, crítica y público) nos permitirán reconstruir y comprender la historia de la literatura fantástica española en el siglo XIX, así como el panorama literario general de esa centuria.

Así pues, la recepción que el lector español (pasivo y activo) del citado período deparó a lo fantástico sigue siendo un aspecto desconocido de nuestra historia literaria. Por lo que no resulta extraño decir que la bibliografía sobre el tema es prácticamente inexistente: salvo el artículo de Leonardo Romero Tobar, «Sobre la acogida del relato fantástico en la España romántica» [1995], y el mío, «La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX» [1997a] (artículo en

---

<sup>13</sup>Estos son algunos de los trabajos más interesantes publicados en los últimos años: Risco [1982] y [1987], García [1983], Perugini [1985] y [1987/1988], Gies [1988], Román [1988], Morillas [1991], Trancón [1991] y [1993], así como los recogidos en Pont [1997a] y [1999a]. Cabe destacar también los números monográficos dedicados a la literatura fantástica española por las revistas *Camp de l'Arpa* (números 98-99-100, abril-mayo-junio de 1982) y *Anthropos* (núm. 154-155, marzo-abril de 1994).

el que resumo algunas de las hipótesis, en relación a las críticas negativas, planteadas durante la elaboración de esta tesis), no se han escrito más estudios monográficos sobre el tema.<sup>14</sup> Aunque sí que se han publicado algunos ensayos y artículos que tratan específicamente de la recepción de un autor o de una obra, como los de Schneider [1927], Englekirk [1934], Tietz [1980], Gies [1988], Pozzi [1990], Lanero y Villoria [1996], Giné [1997] y Rodríguez Guerrero-Strachan [1999], entre otros. También puede encontrarse una valiosa información al respecto en algunos de los trabajos antes citados sobre el cuento fantástico español, como los de Baquero Goyanes [1949] y [1992], Perugini [1985] y [1987/1988] o Trancón [1991], y los diversos artículos sobre autores fantásticos del XIX que se recogen en sendos números monográficos de las revistas *Camp de l'Arpa* [1982] y *Anthropos* [1994], y sobre todo en los volúmenes editados por Pont [1997a] y [1999a].

Pero, como ya he dicho, todos estos estudios no son más que aproximaciones parciales y poco exhaustivas en relación a un aspecto que puede permitirnos comprender mejor lo que sucedió con la literatura fantástica en la España del siglo pasado, tanto en lo que se refiere a su consumo como, sobre todo, a su creación.

---

<sup>14</sup>En relación al público lector en general durante el siglo XIX véanse, entre otros, Fontanella [1982], Martínez Martín [1986] y [1991], Valls [1988] y Botrel [1993].

## Capítulo I

# NARRATIVA FANTÁSTICA: UNA LITERATURA DE TRANSGRESIÓN

No puede ser, pero *es*.

J. L. Borges, «El libro de arena»

El interés crítico por la literatura fantástica ha generado en los últimos cincuenta años un considerable corpus de aproximaciones al género desde las diversas corrientes teóricas: estructuralismo, crítica psicoanalítica, mitocrítica, sociología, estética de la recepción, deconstrucción.<sup>15</sup> Si bien semejante variedad de definiciones, tomadas en su conjunto, ha servido para iluminar un buen número de aspectos del género fantástico, también es cierto que la mayoría de estas visiones son excluyentes entre sí al limitarse a aplicar los principios y métodos de una determinada corriente crítica. Es por esto que, como la mayoría de los teóricos coinciden en señalar, seguimos sin contar con una definición «definitiva» (si podemos denominarla así) de este género, una definición que considere en conjunto las múltiples facetas de eso que hemos dado en llamar literatura fantástica.

Las páginas que siguen son un nuevo intento de definición, en la que he tratado de conjugar los diversos aspectos que nos permiten determinar que un texto es fantástico (recepción del lector, intencionalidad del narrador, características formales, relación con el medio socio-cultural), sin que esto deba entenderse como un rechazo de las diferentes concepciones aparecidas hasta la fecha. Lo que voy a hacer es explicar mi propia noción de lo fantástico, utilizando lo que me ha parecido más acertado de las diversas aportaciones teóricas antes citadas. He creído más útil proponer mi propia definición que repetir, de forma

---

<sup>15</sup>Entre los principales acercamientos al género fantástico véanse Castex [1951a], Penzoldt [1952], Vax [1960], Caillois [1965] y [1966], Todorov [1970], Bellemin-Noël [1971] y [1972], Barrenechea [1972], Bessière [1974], Jacquemin [1974], Belevan [1976], Rabkin [1976], Finné [1980], González Salvador [1980], Jackson [1981], Campra [1981] y [1985], Risco [1982] y [1987], Hume [1984], Bravo [1985], Brook-Rose [1988], Siebers [1989], Steinmetz [1990], Fabre [1992], Ceserani [1996] y Bozzetto [1998].

resumida, los aspectos principales de cada una de estas definiciones, como es costumbre habitual en otras tesis y ensayos sobre literatura fantástica. No pretendo reducir lo fantástico a un ecuación infalible (cosa harto difícil, por no decir improbable: la literatura es demasiado rica para dejarse constreñir en fórmulas fijas e inmutables), sino exponer mi manera de entender el género, la visión de lo fantástico sobre la que descansa esta tesis doctoral.

## 1. Lo fantástico frente a lo maravilloso

La mayoría de los críticos coincide en señalar que la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural.<sup>16</sup> Pero eso no quiere decir que toda la literatura en la que intervenga lo sobrenatural deba ser considerada fantástica. En las epopeyas griegas, en las novelas de caballerías, en los relatos utópicos o en la ciencia ficción,<sup>17</sup> podemos encontrar elementos sobrenaturales, pero no es una condición *sine qua non* para su existencia. Sin embargo, la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes del mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al del lector en su funcionamiento físico, un espacio en el que debe irrumpir el fenómeno sobrenatural.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup>Utilizo el término «sobrenatural» en un sentido más amplio que el etimológico, donde está ligado a una clara significación religiosa (se refiere a la intervención de fuerzas de origen demiúrgico, angélico y/o demoníaco). Quizá debería emplear el término «preternatural» (como, por ejemplo, hace Feijoo cuando se refiere a las historias sobre vampiros o fantasmas), pero he optado por el primero ya que es el más habitual para designar a todo aquello que trasciende la realidad humana.

<sup>17</sup>Algunos críticos suelen incluir la ciencia ficción dentro de la literatura fantástica dado que los relatos de este género narran hechos «imposibles» en nuestro mundo. Pero «imposible» no quiere decir «sobrenatural», teniendo en cuenta, además, que dichos sucesos tienen una explicación racional, basada en futuros avances científicos o tecnológicos, ya sean de origen humano o extraterrestre. Véanse, entre otros, Moore [1965], Rose [1976], Kagarlitski [1977], Scholes y Rabkin [1982] y Barceló [1990].

<sup>18</sup>Aunque hay quien todavía identifica lo fantástico simplemente con lo inesperado o lo sorprendente, olvidando la presencia de lo sobrenatural como fundamento de dicho género. Tal es el caso, por ejemplo, de Gutiérrez Girardot [1991:28], quien llega a afirmar lo siguiente, hablando de los escritores realistas españoles del siglo XIX: «en novelas de Galdós como

Lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para la estabilidad de nuestro mundo, de nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real.

Pensemos, por ejemplo, en uno de los recursos básicos del relato fantástico: el fantasma. La aparición incorpórea de un muerto no sólo es terrorífica como tal, sino que, además, supone la transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo: primero, porque el fantasma es un ser que ha regresado de la muerte (el término francés *revenant* para referirse a él expresa muy claramente esta idea) al mundo de los vivos en una forma de existencia distinta de la de estos y, como tal, inexplicable; y segundo, porque para el fantasma no existe el tiempo (está condenado a su particular «existencia» por toda la eternidad) ni el espacio (recuérdese, por ejemplo, la tópica imagen del fantasma atravesando paredes). Esa característica transgresora es la que determina su valor en el cuento fantástico.

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

La figura del fantasma, por tanto, no sólo tiene que ver con el miedo a los muertos (pues representan *lo otro*, lo no humano), sino que plantea la posibilidad

---

*Tormento* o *La de Bringas* podría considerarse como fantástico lo inesperado y casi milagroso de la aparición del pariente rico que rescata a la casta y pobre víctima del cura disoluto y la enfermedad del de Bringas para sacar de un apuro económico a su mujer. Más estrictamente fantásticos son algunos cuentos de Clarín como “Doctor Pertinax” o “La mosca sabia”.

efectiva de la presencia de lo sobrenatural en nuestro mundo.<sup>19</sup> El relato fantástico postula que lo que llamamos realidad resulta estable sólo en apariencia, al introducir en ella fuerzas que el ser humano no es capaz de controlar y que, por tanto, amenazan dicha estabilidad.

Todo esto nos lleva a afirmar que cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos (la «realidad»), no se produce lo fantástico: ni los seres divinos (sean de la religión que sean), ni los genios, hadas y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares pueden ser considerados fantásticos, en la medida en que dichos relatos *no hacen intervenir a lo real* en las historias narradas. En consecuencia, no se produce ruptura alguna de los esquemas de la realidad. Esta situación define lo que llamamos literatura maravillosa:

Dans le conte de fées, le «il était une fois» place les événements narrés hors de toute actualité et prévient toute assimilation réaliste. La fée, l'elfe, le farfadet du conte féérique évoluent dans un monde différent du nôtre, parallèle au nôtre: toute contamination est exclue. À l'opposé, le fantôme, la «chose innomable», le revenant, l'événement anormal, insolite, l'impossible, l'incertain enfin font irruption dans l'univers familier, structuré, ordonné, hiérarchisé, où, jusqu'à la crise fantastique, toute faille, tout «glissement» semblaient impossibles et inadmissibles (Bessière 1974:32).

Así, a diferencia de la literatura fantástica, en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio que suele ser muy diferente del lugar en el que vive el lector y en una época muy distinta a la suya (pensemos, por ejemplo, en el mundo de los cuentos de hadas tradicionales o el mundo en el que se ambienta *The Lord of the Rings*, de Tolkien). El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural/sobrenatural, ordinario/extraordinario) no se

---

<sup>19</sup>Claro que, a la vez, el fantasma, como el vampiro o como el ser creado por Víctor Frankenstein, refleja el deseo humano de la inmortalidad (podrían añadirse aquí otros experimentos que revelan formas de vida *post-mortem*, como el narrado por Edgar Allan Poe en «The Facts in the Case of M. Valdemar», 1845): el hombre, deseoso de hallar un remedio a su condición de mortal, se aferra a cualquier cosa y, en nuestro caso, el fantasma le ofrece una posibilidad de trascendencia más allá de la muerte (como veremos más adelante, esto se relaciona directamente con el interés por el espiritismo desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX). Aunque, como sucede con los seres fantásticos antes citados, dicha trascendencia es, en realidad, una existencia condenada, cargada de un sentido amenazador y negativo.

plantean, puesto que en él todo es posible —encantamientos, milagros, metamorfosis— sin que los personajes del cuento se cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, *natural*. Como vemos, cada género tiene su propia verosimilitud: planteado como algo normal, «real», dentro de los parámetros físicos de ese mundo maravilloso, aceptamos todo lo que allí sucede sin cuestionarlo (no lo confrontamos con nuestra experiencia del mundo). Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso.

El primero en marcar de forma clara la dicotomía fantástico / maravilloso fue Freud en su artículo «Das Unheimliche» («Lo ominoso», 1919), donde muestra que lo *umheimliche* aparecería cada vez que nos alejamos del lugar común de la realidad, es decir, cuando nos enfrentamos a lo *imposible*: «se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece ante nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico» [1988:244]. Pero para Freud no todos los fenómenos sobrenaturales son terroríficos:

el universo del cuento tradicional ha abandonado de antemano el terreno de la realidad y profesa abiertamente el supuesto de las convicciones animistas. Cumplimientos de deseo, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, de sobras comunes en los cuentos, no pueden ejercer en ellos efecto ominoso alguno, pues ya sabemos que para la génesis de ese sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible, problema éste que las premisas mismas del universo de los cuentos excluyen por completo [1988:249].

En palabras de Bessièrre [1974], si un relato en apariencia sobrenatural se refiere a un orden ya codificado (por ejemplo, el religioso), éste no es percibido como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario.<sup>20</sup> Sucede lo mismo con cualquier narración que tenga una explicación científica.

Así, por ejemplo, el relato de corte espiritista —a diferencia de la *ghost story*— deviene un falso relato fantástico, puesto que se refiere a un orden ya

---

<sup>20</sup>Reisz [1989:134], coincidiendo con Bessièrre, afirma que lo fantástico «no se deja reducir a un *Prv* (“posible según lo relativamente verosímil”) codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes, no admite su encasillamiento en ninguna de las formas convencionalmente admitidas —sólo cuestionadas en cada época por minorías ilustradas— de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento greco-latino».

codificado: la creencia en el más allá y su posible conexión con el mundo de los vivos.<sup>21</sup> El espiritismo se presentó como un movimiento religioso que intentaba probar la inmortalidad del alma por medio de la comunicación con los espíritus de los muertos, lo que suponía dar visos de realidad a las historias sobre fantasmas. Dos fueron, a mi entender, las razones fundamentales para el éxito de esta práctica pseudocientífica: las dudas teológicas y la crisis religiosa fruto de la interpretación racional del universo. El espiritismo trataba de ofrecer una respuesta religiosa a esa crisis de fe sin negar el creciente cientificismo, puesto que pretendía probar científica y empíricamente la inmortalidad del alma. Así, la muerte aparecía no como una separación final entre el muerto y los que le sobrevivían, sino que la existencia continuaba, pero en planos diferentes que podían, y esto es lo importante, entrar en contacto. El espiritismo, en suma, ofrecía tranquilidad ante el misterio de la muerte. Pero de este modo el fantasma pierde todo su componente ominoso. Y eso lleva a preguntarse si los cuentos espiritistas pueden ser considerados relatos fantásticos. Según Litvak

el supuesto origen de estos cuentos —la escritura automática de los espíritus a través de los médiums— está de acuerdo con la más estricta definición de lo fantástico que indica sería un hecho que por su naturaleza se dirige a la zona de la racionalidad y, más aún, se superpone a una zona más misteriosa, porque es más desconocida, «que molesta a los seguidores de Descartes y encanta a los otros» (1994: 88).<sup>22</sup>

A mi entender, Litvak se equivoca en su afirmación, puesto que los escritores espiritistas planteaban sus obras no como historias fantásticas, sino como sucesos verídicos que les dictaban los espíritus mientras estaban en trance.

---

<sup>21</sup>El espiritismo nació de un engaño demostrado, que no viene mal recordar aquí: en 1848 llegaron noticias de que en una vieja granja de Hydesville (estado de Nueva York) se oían ruidos extraños en las paredes y en los muebles, algo que sólo ocurría en presencia de las dos hijas del propietario, Kate y Margaret Fox, de 12 y 14 años, respectivamente. Lo más sorprendente de los misteriosos ruidos, que se asociaron con el espíritu de un hombre asesinado en el sótano de la casa, era que el fantasma respondía con el número correcto de golpes en la pared cuando se le preguntaba la edad de las personas allí presentes o cuántos hijos tenían algunas de las familias vecinas. Bastantes años más tarde, las hermanas Fox reconocieron públicamente que ellas mismas habían producido los golpes, pero ya para entonces el espiritismo se había extendido por el mundo. «El anhelo de la comunicación con los muertos transformó lo que había sido una simple brujería de adolescentes en una nueva religión» (Litvak 1994: 83). Wilson [1974: 385-437] refiere algunos casos precedentes al de las hermanas Fox, aunque reconoce que la moda del espiritismo se inició verdaderamente con ellas.

<sup>22</sup>La frase que Litvak cita proviene de Finné [1980: 48].

Otra cosa es la recepción que el lector no creyente en el espiritismo pueda darles, es decir, el hecho de que voluntariamente las consumamos como narraciones fantásticas.<sup>23</sup> O lo que es lo mismo, decidir *a priori* que dichas historias son fantásticas por el mero hecho de que sabemos (o intuimos) que en sus páginas aparecen fantasmas. Pero la cualidad fantástica de un texto no es apriorística, sino que se establece a medida que avanzamos en la lectura. Pensemos, por ejemplo, en relatos aparentemente fantásticos como la novela gótica al estilo de Ann Radcliffe, donde todo queda explicado al final de una forma racional, demostrando que los fenómenos sobrenaturales que aparecen en sus historias no son más que trucos para aterrorizar a los personajes. Lo que al principio parece (tanto para los personajes como para el lector) fantástico, al final de la lectura queda desmentido como tal.<sup>24</sup>

Recurrir, por lo tanto, a explicar el carácter fantástico de una narración espiritista en función únicamente de la voluntad receptora del lector me parece un tanto arriesgado, puesto que así podría plantearse también la posibilidad de leer como obras fantásticas relatos que en su origen no pretendían serlo, pero en los que se juega con la irracionalidad de lo narrado: así podría suceder, por ejemplo,

---

<sup>23</sup>Eso sucede, por ejemplo, con el fragmento de la *Ariana Coelestia* (1749) de Swedenborg que Borges, Casares y Ocampo incluyen en su célebre *Antología de la literatura fantástica*, puesto que lo que el místico sueco ofrece como documento «real» de una de sus experiencias angélicas, es consumido —erróneamente, a mi entender— como un texto fantástico por los tres autores argentinos (véase «Un teólogo en la muerte», pp. 402-404). Lo cierto es que la citada antología ofrece una selección de textos basada en una concepción poco rigurosa de lo fantástico, lo que resulta sorprendente si pensamos en la obra literaria de los antólogos.

<sup>24</sup>Eso es también lo que sucede con lo que Fabre [1992:118-119] denomina lo «fantasmatique», y que no debe confundirse con lo fantástico. Lo «fantasmatique» se corresponde con la expresión directa de fenómenos psicológicos o psicopatológicos como el sueño, la alucinación (como efecto de la fiebre o de las drogas), la obsesión, etc. Esta forma de «fantástico» funciona provisionalmente mientras dura la lectura, generando efectos similares de suspense y angustia. Su final explicado, sin embargo, elimina el efecto fantástico y produce una evidente decepción en el lector. Se trata, en definitiva, de un sobrenatural falso. Pero Fabre añade que «il serait simpliste de conclure à l'incompatibilité du Fantastique et du Fantasmatique» (p. 121), y pone ejemplos en los que los recursos del sueño y de la locura sí que generan un efecto fantástico: los sueños de carácter predictivo, es decir, aquellos que se convierten en realidad («il faut pour cela qu'il transgresse son statut naturel de jardin privé de l'inconscient, de clôture insulaire et, qu'interférant sur la réalité il crée le Surnaturel qu'il est alors loisible, pour l'écrivain, de traiter de manière merveilleuse ou fantastique», p. 124); y aquellos relatos, como «Le Horla», de Maupassant, o *The Turn of the Screw*, de Henry James, en los que se crea un efecto ambiguo entre la explicación sobrenatural y el recurso a la enfermedad mental del personaje.

con la ciencia ficción.<sup>25</sup> Sin olvidar que esa confrontación amenazante entre lo real y lo sobrenatural que caracteriza a la literatura fantástica no tiene lugar en el relato espiritista, donde el contacto entre los dos planos no supone ninguna transgresión del orden de lo real, puesto que es concebido, por contra, como algo natural, sin olvidar que la relación entre muertos y vivos planteada por el espiritismo tiene un componente claramente positivo, lejos del efecto terrorífico buscado por todo relato fantástico. Debemos tener en cuenta, además, que en el relato espiritista la comunicación con el muerto no es el elemento fundamental, sino un mero trámite para acceder a la historia que éste va a relatar.<sup>26</sup>

Y es que, a mi entender, la conducta del fantasma, lejos de lo que imponen la tradición oral y las teorías espiritistas, debe ser siempre malvada, tal y como reconoce M. R. James, uno de los grandes maestros de la *ghost story*:

Otro requisito, en mi opinión, es que el fantasma sea malévol o aborrecible; las apariciones amistosas y milagrosas están muy bien en los cuentos de hadas y en las leyendas locales, pero no sirven para nada en las historias de fantasmas.<sup>27</sup>

Una opinión con la que coincide Vax [1973:30]:

en cuanto el fantasma se hace agresivo y no expresa la contrición moral, sino el remordimiento del que ya nada espera [...], entonces aparece el horror de lo sobrenatural que se sustenta en el doble escándalo de la razón teórica, en la doble violación de las leyes de la naturaleza y la moral.

Así, podríamos decir que relatos como *A Christmas Carol* (1843), de Dickens,<sup>28</sup> o el humorístico «The Canterville Ghost», de Oscar Wilde, más que

---

<sup>25</sup>También podemos encontrarnos con el caso contrario: narraciones fantásticas que han sido tomadas por relatos fidedignos de fenómenos sobrenaturales; así sucedió, por ejemplo, con dos cuentos de Poe, «Mesmeric Revelation» (1844) y «The Facts in the Case of M. Valdemar» (1845), que fueron aceptados por buena parte de sus lectores como informes verdaderos de experiencias magnéticas, como su propio autor refiere en el primer apartado de «Marginalia» (*Ensayos y críticas*, pp. 241-245).

<sup>26</sup>En ocasiones incluso se suprime la escena en que el médium se comunica con el espíritu y únicamente se nos ofrecen las palabras de éste, lo que confirma la idea antes apuntada. Así sucede, por ejemplo, en una de las novelas espiritistas de más éxito en nuestro país en el siglo XIX: *Marietta, páginas de dos existencias* (1870), completada en 1871 con una segunda parte titulada *Páginas de ultratumba*. Ambas fueron «emanadas de los espíritus Marietta y Estrella» y escritas por Daniel Suárez, «Médium de la Sociedad Espiritista Española».

<sup>27</sup>Cito de Hurwood [1974:13].

cuentos de fantasmas (*ghost stories*) son cuentos *con* fantasmas, en los que el efecto fantástico no es el objetivo primordial de las historias narradas.

No debemos olvidar que el propósito fundamental del relato de fantasmas es provocar la angustia, la inseguridad del lector respecto de su propio yo y de su mundo. Así, el éxito de una historia de fantasmas debe juzgarse por lo que Edith Warton llama su «cualidad termométrica»: «si hace que nos corra un escalofrío por el espinazo, ha cumplido con su función y lo ha hecho bien».<sup>29</sup> Y es evidente que el fantasma bonachón típico del cuento folklórico no genera tal efecto, ni tampoco los espectros de *A Christmas Carol*, de Dickens, cuya función es más alegórica que terrorífica.

La «intencionalidad fantástica» del narrador es, por lo tanto, un elemento a tener muy en cuenta en la caracterización fantástica de una narración.<sup>30</sup> Raras veces un texto realista es consumido como fantástico, o a la inversa, si el narrador no lo ha pretendido así (remito de nuevo al ejemplo de Poe incluido en la nota 24). Un perfecto ejemplo de cómo la intencionalidad del narrador determina la respuesta del lector la tenemos en *La Ville Vampire* (1874), que Paul Féval compuso como una evidente parodia de la novela gótica y cuyo resultado es un falso relato fantástico. La novela de Féval deviene un juego intertextual destinado a un lector que conoce bien los entresijos de la novela gótica y cuyo efecto fundamental es, me atrevo a decir, la risa, lo que impide la implicación emocional del lector en lo narrado y, por lo tanto, el esperado efecto terrorífico. Nada hay en la novela de amenazante para el lector porque nada hay en ella de creíble. A pesar de su componente sobrenatural (soberbio el personaje del vampiro Göetzi y, sobre todo, la alucinante Selene, la ciudad de los vampiros), la novela de Féval es fundamentalmente una obra de humor negro, una pesadilla surreal y grotesca, llena de elementos humorísticos e inverosímiles: así, por ejemplo, los protagonistas logran escapar de la legión de vampiros que les persigue gracias a un *deus ex machina*

---

<sup>28</sup>Pese a lo dicho, a Dickens debemos algunos de los mejores cuentos de fantasmas del siglo pasado: tal es el caso, por citar tan sólo un ejemplo, de su relato «The Signalman» (1866). Hace unos años se publicó una interesante antología de los cuentos fantásticos de Dickens: *Historias de fantasmas*, Fontamara, Barcelona, 1980.

<sup>29</sup>Cito de Cox y Gilbert [1989:I, 12].

<sup>30</sup>Reconozco lo arriesgado de tratar de reconstruir la supuesta intención del autor al componer su relato (el peligro de la *intentional fallacy* sobre la que advirtieron los New Critics; *vid.* fundamentalmente Wimsatt y Beardsley 1946). Pero, como trato de demostrar, esa intención fantástica se manifiesta en la propia estructura del relato.

encarnado en el personaje de Arthur, quien cantando el *God save the Queen* provoca la estampida de los monstruos. Lo narrado, por lo tanto, resulta increíble para el lector, quien consume la obra distanciado de los hechos, sin implicarse en la historia. Es un puro divertimento.

## 2. Los géneros híbridos: lo «maravilloso cristiano» y el «realismo maravilloso»

Pero no todo está tan claro en esta división entre fantástico y maravilloso, puesto que podemos encontrar dos tipos de relatos que se sitúan a medio camino de dichos géneros. Éstas formas híbridas son lo «maravilloso cristiano» y el «realismo maravilloso» (llamado también «realismo mágico» y «real maravilloso»).

Por «maravilloso cristiano» entiendo aquel tipo de narración de corte legendario, y origen popular, en el que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa<sup>31</sup> (su desenlace se debe a una intervención divina).<sup>32</sup> Según mi definición, en este tipo de relatos lo aparentemente fantástico dejaría de ser percibido como tal puesto que se refiere a un orden ya codificado (en este caso, el cristianismo), lo que elimina toda posibilidad de transgresión (los fenómenos sobrenaturales entran en el dominio de la fe como acontecimientos extraordinarios pero no imposibles). Eso explica otra de las características fundamentales de estos relatos: la ausencia de asombro en narrador y personajes.<sup>33</sup> En estos relatos se produce, por lo tanto, una naturalización del fenómeno sobrenatural que neutraliza su efecto fantástico. Es por eso que Reisz [1989:136] advierte, refiriéndose a las leyendas populares y a las narraciones de carácter hagiográfico de las que deriva lo «maravilloso cristiano», que

---

<sup>31</sup>Como veremos más adelante, existen cuentos legendarios en los que no interviene dicha explicación religiosa y, por tanto, no se incluyen en el género híbrido de lo «maravilloso cristiano», sino que son relatos fantásticos puros. Eso sucede, por ejemplo, con «El castillo del espectro», de Eugenio de Ochoa, cuento que carece de contenido religioso (el desenlace se «explica» como una intervención fantasmal) e intención moralizante.

<sup>32</sup>Con ello me refiero a la mediación de Dios, la Virgen o algún santo, que auxilia o castiga al protagonista de la historia. No incluyo aquí los cuentos sobre pactos demoníacos y otras intervenciones diabólicas, puesto que en ellos el demonio debe ser entendido, más allá de su original sentido religioso, como simple encarnación del mal.

<sup>33</sup>A diferencia de la literatura fantástica, donde se duda y no se comprende lo sobrenatural porque no puede aceptarse su existencia, en lo maravilloso cristiano lo sobrenatural es comprendido (y admirado) como una manifestación de la omnipotencia de Dios.

los milagros son considerados y consecuentemente presentados como *fácticos*, como efectivamente acaecidos, si bien conforme a una causalidad distinta de la natural, inabordable con categorías racionales. Por cierto que semejantes relatos pueden ser leídos como ficciones pero quien así lo hace se ubica fuera del horizonte espiritual del que han nacido. Dentro de ese horizonte [...], el milagro no trastorna la seguridad de nadie aun cuando se trate de una lucha con el diablo y aunque éste asuma la forma de un dragón que amenaza a la Virgen: tanto para el productor como para el receptor creyentes de una de las versiones de la «leyenda» de San Jorge, esa lucha — que bien podría ser materia de una ficción fantástica— ha ocurrido realmente, es uno de esos hechos fácticos ni esperables ni explicables que al producirse contra toda expectativa amplían la noción de realidad, ya que obligan a incluir en ella hechos considerados antes imposibles o no contemplados en el espectro de las posibilidades reales.

Pero debemos tener en cuenta que la reelaboración literaria de tales leyendas,<sup>34</sup> desarrollada a partir del romanticismo, cargó de cierto componente fantástico a dichas narraciones, puesto que su intención originaria como relato edificante, moralizador, pasó a un plano secundario, en beneficio del protagonismo de lo sobrenatural. El cambio de contexto cultural provocó una evidente transformación en la recepción y el cultivo de la leyenda. Así, en la leyenda romántica el narrador refiere los hechos por su contenido fantástico (o, por lo menos, misterioso) más que por una intención moralizante.<sup>35</sup> Este es el caso, en España, de escritores como, por ejemplo, Eugenio de Ochoa, su hermano José Augusto, o Bécquer, y de Nodier en Francia.

¿Qué impide que situemos a la leyenda de inspiración cristiana en el terreno estricto de lo fantástico puro? Debemos tener en cuenta que su funcionamiento no es el mismo que el de los relatos fantásticos puros, puesto que sí, por un lado, utiliza una ambientación realista propia de dichos relatos (la leyenda presenta la irrupción de lo sobrenatural en un mundo aparentemente como el real), por otro, se asemeja al cuento maravilloso en esa naturalización de lo sobrenatural (quizás habría que decir mejor la existencia de una causalidad explícita del fenómeno

---

<sup>34</sup>En el capítulo VII, apartado 2.2.1., analizaré con más detalle este tipo de relatos, puesto que componen la mayor parte de la producción fantástica española de la primera mitad del siglo XIX.

<sup>35</sup>Aunque, como veremos más adelante, también hubo escritores que se mantuvieron fieles a esa intención instructiva y ejemplar de la narración de origen milagroso.

extraordinario: lo numinoso)<sup>36</sup> y en la consiguiente falta de asombro del narrador y los personajes, quienes responden a una concepción de lo real propia de épocas pre-ilustradas, en las que se atribuía a la autoridad religiosa

la última palabra en cuanto al criterio de verdad/falsedad, [por lo que] es lógico que todo relato referente a hechos o situaciones que causaban asombro por no corresponder a la experiencia de lo natural, es decir, sólo explicables por la intervención de lo sobrenatural, era aceptado como verdadero sólo en la medida en que podía atribuirse a la intervención divina directa o indirecta, o a los poderes diabólicos, en la medida en que Dios lo consentía. Una vez establecida la condición del hecho como *maravilla* [...], no causaba escándalo al ser explicable dentro de la visión del mundo cristiana (Soldevila 1998:78-79).

El relato legendario suele funcionar siempre igual (pertenezca o no al grupo de lo «maravilloso cristiano»): el narrador principal llega a una población rural cualquiera y allí, sea por la circunstancia que sea, se convierte en receptor de una leyenda ambientada varios siglos atrás y cuyos hechos se justifican siempre por medio de una intervención divina o diabólica. El narrador principal, manifiestamente escéptico en la mayoría de los casos, refiere la historia al lector por su condición de hecho sorprendente y, en ocasiones, terrorífico.<sup>37</sup> Recuérdese, por ejemplo, el breve prólogo que antecede a los hechos narrados en «El monte de las ánimas» (1861), de Bécquer: «Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo, cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche» (*Leyendas*, p. 115). Aunque en las líneas precedentes a dicho fragmento, Bécquer introduce una evidente nota de ironía distanciadora al advertir que «A las doce de la mañana, después de almorzar bien, y con un cigarro en la boca, no le hará mucho efecto a los lectores de *El Contemporáneo*».

Lo interesante de la situación que caracteriza al relato legendario es que ninguno de los narradores ha estado en contacto con lo sobrenatural:<sup>38</sup> el narrador

---

<sup>36</sup>En relación a la presencia de lo numinoso en la leyenda véase Jason [1977], en especial las páginas 19-24 y 34-38.

<sup>37</sup>Lo narrado en las leyendas, aunque sea creído por los personajes, siempre es planteado como algo extraordinario (eso es, insisto, lo que provoca que sea narrado), a diferencia, por ejemplo, de los relatos espiritistas, en los que los fenómenos descritos son considerados «naturales».

<sup>38</sup>Claro que siempre podemos encontrar excepciones a estas afirmaciones tan generales: así, en «La ondina del lago azul», de Gertrudis Gómez de Avellaneda, el narrador secundario, Lorenzo, fue testigo de la entrevista de su amigo Gabriel con la ondina que da título al relato. El problema

principal (extradiegetico) nos refiere lo que a él le contaron en un determinado momento; el narrador secundario (intradiegetico) relata al narrador principal una leyenda que se cuenta en la zona en que se encuentran y que está siempre ambientada en un tiempo lejano.<sup>39</sup> La diferencia entre ambos narradores es que el primero suele ser un individuo escéptico (o por lo menos presenta una actitud no comprometida frente a lo sobrenatural), mientras que el segundo cree en la veracidad de lo narrado, aunque, repito, no se ha visto implicado en ello. El fenómeno sobrenatural (el milagro en el caso de lo «maravilloso cristiano») es, por tanto, perfectamente aceptado por el narrador intradiegetico y por los personajes de su narración, quienes no problematizan los acontecimientos con los que se enfrentan porque no contradicen su mundo, más aún, consideran lo legendario como un acontecimiento que realmente ha sucedido (fundamento de toda leyenda).

Y eso, paradójicamente, aleja y, a la vez, acerca la leyenda al cuento maravilloso, puesto que, por un lado, los hechos narrados son considerados reales, frente a la irrealidad manifiesta del cuento maravilloso (el «Érase una vez» lo sitúa en otro mundo, que no se considera existente), pero, a la vez, ese enmarque narrativo antes descrito produce un distanciamiento de los hechos respecto del narrador principal y del lector que facilita la aceptación sin condiciones de lo sobrenatural, al quedar, como dice Risco [1982:64], «relegado a un remoto plano mítico en el que todo es posible», lo que lo iguala, en cierto modo, al relato maravilloso puro.

El narrador principal introduce, así, una perspectiva escéptica en relación con la anécdota, que va a provocar esa forma distanciada en que el lector recibirá el texto:

Que lo creas o no, me importa bien poco. Mi abuelo se lo narró a mi padre, mi padre me lo ha referido a mí, y yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato (Bécquer, «La cruz del diablo» (1860), *Leyendas*, p. 87).

---

es que al final del relato se juega con una explicación ambigua: la ondina por la que Gabriel perdió la cabeza y la vida tanto puede ser una criatura fantástica como una dama francesa que visitaba el lugar (tal y como está haciendo la narradora principal del relato), puesto que el propio Lorenzo afirma haber visto en París a una mujer idéntica a la que él y su amigo tomaron por una ondina.

<sup>39</sup>En muchas ocasiones no oiremos la voz de este narrador intradiegetico, sino que será el narrador principal quien refiera con sus propias palabras la leyenda que éste le cuenta.

Y desde luego debéis guardaros muy bien de poner en duda lo que os refieran las gentes sencillas, si no queréis incurrir en su santa indignación, que a veces suele traducirse por alguna mala pasada que juegan a los escépticos, en justo desagravio de una tradición menospreciada.

Yo de mí sé deciros que desde el momento en que [me] aventuro en cualquier pueblo o aldea, me siento dispuesto a dar asenso a cuantas paparruchas se les antoje decirme, porque en más de una ocasión me ha escarmentado mi necia incredulidad.

Además, ¿qué trabajo cuesta decir a todo amén, cuando no os proponen que creáis en cosas que pueden ser perjudiciales? (Pedro Escamilla, «La viña del diablo. Cuento», *El Periódico para Todos*, núm. 52, 1877, p. 827).

Se establece, pues, un juego de descreimiento que contradice las leyes básicas de lo fantástico:

Pero esto puede representar, precisamente, un astuto artificio para desarmar al lector, despojarlo de su material crítico y así conseguir que vaya aceptando los más sorprendentes fenómenos sobrenaturales sin darse cuenta. El autor (fuera del texto, en una suerte de prólogo o epílogo) se sitúa en su mismo plano, en el de la realidad empírica, y considera la historia como una mera e ingenua tradición popular. Ahora bien, una vez iniciado el relato, todos los recursos estilísticos de que el narrador se sirve (y que ya, en razón de su virtuosismo, no pueden ser atribuibles a un campesino ignorante) tienden a imponer rigurosamente la aceptación de los hechos (Risco 1982:64).

Así, se plantea otra interesante paradoja al asociar esa recepción descreída postulada en el prólogo con los diversos recursos narrativos orientados a hacer real, «creíble», la historia narrada. Porque ya no se trata de persuadir al lector de la verdad de los hechos, como pretenden la mayoría de narraciones fantásticas,<sup>40</sup> sino de construir un relato coherente que le permita, desde una posición distanciada respecto a la posibilidad efectiva de lo narrado, disfrutar del placer estético de lo sobrenatural.

En conclusión, la enunciación distanciada del relato (dos narradores que no han experimentado lo que narran), el espacio rural (raramente los hechos de una leyenda se desarrollan en una gran ciudad, lo que convierte a los pueblos y aldeas en el ámbito idóneo para esa recepción crédula antes comentada, es decir, en un

---

<sup>40</sup>La matización se debe a que no podemos olvidarnos de aquellos relatos fantásticos en los que, lejos de una clara determinación de lo fantástico, se trata de crear un efecto de ambigüedad irresoluble, tal y como sucede en «Qui sait?» (1890), de Maupassant, en *The Turn of the Screw* (1896), de Henry James, o, por citar otro ejemplo célebre, en «The Monkey's Paw» (1902), de W. W. Jacobs.

espacio naturalizador de lo sobrenatural),<sup>41</sup> el alejamiento temporal de los hechos y la explicación religiosa de estos, impiden que el lector ponga en contacto los acontecimientos del texto con su concepción del mundo. Lo narrado en el cuento legendario no es sentido como una amenaza. Como dice Bécquer, en la anterior cita, «yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato». Y así lo consume el lector. Claro que, como veremos, leyendas como «El monte de las ánimas» trascienden su inspiración religiosa (Beatriz sufre la condenación eterna por mano divina, evidentemente, como castigo a su maldad) y se convierten en verdaderos cuentos de terror.

La segunda manifestación híbrida de lo fantástico es el «realismo maravilloso», según la denominación de Chiampi [1980],<sup>42</sup> un género narrativo, si es posible denominarlo así, aparecido en la primera mitad del siglo XX en la literatura latinoamericana.

El «realismo maravilloso» plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro. Chiampi [1980], para definirlo, habla de una «Poética de la homología», es decir, de una integración y equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario. Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización (verosimilización) y de persuasión, que confiere *status* de verdad a lo no existente. El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito.

Y eso lo distingue, por un lado, de la literatura fantástica, basada en el enfrentamiento siempre problemático entre lo real y lo sobrenatural, y, por otro, de

---

<sup>41</sup>A propósito de la recepción de las leyendas, advierte Sebold [1994:xvii]: «Nosotros no estamos dispuestos a prestar fe a castigos tramados por fuerzas sobrenaturales ni a pensar que un autor culto del siglo positivista creyera en tales fenómenos, pero sí podemos concebir que una narradora campesina [se refiere a la de «Beltrán», cuento legendario de José Augusto de Ochoa] y su auditorio también de campesinos fuesen suficientemente ingenuos para aceptar tales cosas, y así, a través de tales intermediarios, se logra ya en las páginas de Ochoa esa fe de segundo grado que será tan determinante para el arte fantástico becqueriano».

<sup>42</sup>En relación a la diversa terminología, su historia y demás, véanse también, entre otros, Rodríguez Monegal [1975], Anderson Imbert [1976], Mignolo [1986], Teodosio Fernández [1991] y Villanueva y Viña [1991], así como dos textos recientes que ofrecen una completa síntesis de los diversos acercamientos al realismo maravilloso: Abate [1997] y Llarena [1997]; ésta última rechaza la utilización como sinónimos de realismo mágico y real maravilloso, señalando los diversos aspectos que los distinguen: la funcionalidad específica que adquiere la «actitud» (o perspectiva) y el espacio narrativo como elementos verosimilizadores.

la literatura maravillosa, al ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles, lo que implica, y de ahí surge el término acuñado por Chiampi [1980],<sup>43</sup> un modo de expresión realista. No se trata, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad, de una realidad, como decía, absolutamente cotidiana, «reconocible» por el lector, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural / sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico.

El «realismo maravilloso» es concebido por buena parte de la crítica como una consecuencia de las reivindicaciones vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX:

La pretensión de ver el mundo con ojos nuevos exigió que se viese como si acabase de surgir de la nada [...], y nada más adecuado al respecto que una América joven o niña observada por un Occidente que se decía en decadencia y se mostraba ávido de maravilla, como prueba un arte que entonces extendía sus dominios al ámbito de lo irracional, a los misterios del sueño y del subconsciente. En esa tendencia se inscribe el surrealismo, que, como es bien sabido, descubrió a Carpentier los derechos de la magia y la necesidad de la fe en realidades superiores. Aplicadas a América esa necesidad y esa fe, la convirtieron en el continente de origen o del tiempo sin tiempo, en la concreción de la utopía que el intelectualizado y artificial surrealismo europeo no había conseguido alcanzar, en el lugar donde las distancias entre la historia y el mito desaparecen. Esas aspiraciones encontraban un terreno abonado: al menos desde los años veinte se había extendido la convicción de que el mito constituía la manera de pensar de los primitivos, carentes de memoria histórica. América, continente de futuro y ajeno a la historia, inevitablemente había de estar habitado por mitos y leyendas (Teodosio Fernández 1991:41).

Eso llevó a diversos autores (Carpentier, Asturias y Uslar Pietri, entre otros) a defender la idea del «realismo maravilloso» como una manera de recrear la visión mítica de la realidad que se creyó característica de los pueblos indígenas de América, en oposición a los modelos de pensamiento europeos.<sup>44</sup> Son relatos que traducen «el esfuerzo de capturar una “realidad” americana que, proveniente de las culturas tradicionales y del folklore, escapa a nuestro concepto de “realidad”. Se

---

<sup>43</sup>Término heredero del «real maravilloso» postulado por Alejo Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* («De lo maravilloso americano», recogido en *Tientos y diferencias*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987).

<sup>44</sup>Carpentier [1987] plantea la existencia de una realidad maravillosa que compartirían los países latinoamericanos, frente a esa visión, limitada por el racionalismo, propia de la cultura occidental.

trata, en última instancia, de “dos realidades”: una que se esboza en “el mito de la razón”; la otra, en la “razón mítica”» (Mignolo 1986:153).<sup>45</sup>

Pero, como advierte Teodosio Fernández [1991:42], esa posición primitivista, en la que se reivindica la cosmovisión indígena, fue perdiendo interés en la medida en que lo ganó una visión maravillosa o maravillada de la realidad y la historia de América. El realismo maravilloso trataría, así, de mostrar otra visión del mundo o la visión de un mundo que se declara distinto. Un perfecto ejemplo de ello nos lo ofrece *Cien años de soledad* (1967), donde García Márquez parte de una fantasía de raíz mítica y folklórica para transformar lo cotidiano en inverosímil. Sus narraciones se relacionarían, pues, con el relato oral y con la imaginación infantil (García Márquez siempre ha insistido en que se inspiró en cuentos oídos a su abuela, como sucede, por ejemplo, con la historia de los huesos de Rebeca), más que con una visión indígena del mundo americano.

Gabriel García Márquez confesó que el objetivo de su novela era «destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico». Y señala cuál es la forma idónea para llevarlo a cabo:

había que contar el cuento, simplemente, como lo contaban los abuelos. Es decir, en un tono impertérrito, con una serenidad a toda prueba que no se alteraba aunque se les estuviera cayendo el mundo encima, y sin poner en duda en ningún momento lo que estaban contando, así fuera lo más frívolo o lo más truculento, como si hubieran sabido aquellos viejos que en literatura no hay nada más convincente que la propia convicción.

Es por eso que todos los recursos del narrador van a ir encaminados a esa naturalización de lo sobrenatural y desnaturalización de lo real a la que antes se refería Chiampì, es decir, a integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. Así, los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente. No hay, como sucede en la literatura fantástica, asombro alguno por parte del narrador, quien refiere los hechos

---

<sup>45</sup>Esto ha llevado a muchos críticos y escritores a contemplar el realismo maravilloso como una forma de reivindicar la identidad americana: «El Realismo Mágico fue un movimiento americano, cuya médula y principal eje temático es América, la búsqueda de su identidad, el buceo a través de su “inconsciente” continental, la percepción fenomenológica de su realidad y el rescate de su constitución antropológica y etnográfica plural» (Abate 1997:155). Como señala Mignolo [1986:156], el realismo maravilloso definiría, ontológicamente, el ser de América.

como cronista, sin comentarlos, imperturbable e imperturbado, sin formular juicios morales, ni de otro tipo, sobre lo ocurrido. No pone los hechos en tela de juicio; para él no hay diferencia entre lo verosímil y lo inverosímil, se atiene a su misión —o función— de contarlos todo, y habla de los vivos como de los muertos, asociando sin pestañear el fantasma con lo tangible. Su imperturbabilidad se revela en lo inalterable del tono; desde la primera página hasta la última se mantiene al mismo nivel, sin fluctuaciones, sin variantes.

Prodigios y milagros aparecen mezclados con referencias a acontecimientos, grandes y chicos, del pueblo y del hogar. El narrador nunca deja traslucir por una exclamación, un gesto de asombro, que haya diversidad de sustancia entre lo prodigioso y lo diario. De hecho un personaje despertará a un espectro (a quien no ve) orinándole encima, mientras que los vivos alzan el vuelo sin que nadie dé al hecho mayor importancia. Unos y otros comunican sin dificultades. ¿Por qué no, si conviven en un ámbito que los cobija sin discriminación y los iguala? En ese espacio tienen idéntica verdad los sucesos demostrables y los fabulosos (Rafael Gullón 1981:140).

Los personajes de la novela colaboran en ese proceso de naturalización, puesto que tampoco ellos se sorprenden nunca ni parecen extrañarse con la convivencia con lo maravilloso. No establecen, como el narrador, ninguna *distancia* perspectivística (Pozuelo 1993:173, citando a Booth 1961), lo que de algún modo acerca el relato a la literatura maravillosa:

Deslumbrada por tantas y tan maravillosas intenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde empezar a asombrarse [...]. Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad (*Cien años de soledad*, pp. 195-196).

Y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de éste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural:<sup>46</sup> el realismo maravilloso revela que «la maravilla está en el seno de la realidad sin problematizar hasta la paradoja los códigos cognitivos y hermenéuticos del público» (Villanueva y Viña 1991:45). Claro que esa ausencia de problematización se debe a que el lector, o, por lo menos, el lector occidental, sabe que lo narrado no contiene amenaza alguna para su idea de la realidad porque nada tiene que ver con su experiencia de la misma.

---

<sup>46</sup>Como señala Carpentier [1987], «la sensación de lo maravilloso presupone una fe».

La diferencia fundamental entre las dos formas híbridas (dejando de lado su base ideológica y cultural) es que lo «maravilloso cristiano» se construye como un relato fantástico, es decir, orientado hacia ese momento de revelación final donde hace su aparición el milagro. Por el contrario, en el «realismo maravilloso», lo natural y lo sobrenatural (siempre desde la perspectiva del lector) conviven desde la primera página, son una característica fundamental del mundo del relato; en la leyenda, dicha convivencia se materializa en el desenlace, aunque ya se anuncie implícitamente en el prólogo.

### 3. La importancia del contexto sociocultural

La definición de la literatura fantástica que estoy exponiendo hace evidente la necesaria relación de lo fantástico con el contexto sociocultural: necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para calificarlo de fantástico. Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte: «realidad e irrealidad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere» (Segre 1985:257).

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

Todorov [1970] propone una aproximación estructuralista que, frente a los estudios teóricos precedentes (Caillois, Vax), centrados fundamentalmente en el aspecto temático, trata de explicar lo fantástico desde el interior de la obra, desde su funcionamiento. Su intención, en definitiva, es elaborar una caracterización formal del género fantástico.

El efecto fantástico, según Todorov, nace de la vacilación, de la duda del lector entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos narrados. Enfrentados ante el fenómeno sobrenatural, el narrador, los personajes y el lector implícito son incapaces de discernir si éste representa una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si dicho fenómeno puede explicarse mediante la razón. Cuando optamos por una u otra posibilidad, dejamos, advierte Todorov, el terreno

de lo fantástico para situarnos en un género vecino: lo extraño (si aceptamos la explicación natural del suceso, es decir, cuando las leyes de la realidad permiten explicar el fenómeno sin que se plantee alteración alguna de ellas) o lo maravilloso (cuando tiene una explicación sobrenatural que es aceptada sin problemas).

Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel [1970:29].

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

De tal clasificación se deduce que lo verdaderamente fantástico se sitúa en la línea divisoria entre lo «fantástico extraño» y lo «fantástico maravilloso»: en el primero, los fenómenos, aparentemente fantásticos, son racionalizados al final;<sup>47</sup> por contra, los relatos que pertenecen al segundo grupo acaban con la aceptación de lo sobrenatural (lo que los coloca en el ámbito de lo maravilloso y no en el de lo fantástico). Todorov reconoce, para aumentar la confusión, la dificultad de distinguir los pertenecientes a este último grupo de los correspondientes a lo «fantástico puro».

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

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

---

<sup>47</sup>En este grupo se sitúan, como veremos, las novelas góticas de Ann Radcliffe y sus imitadores, en las que lo sobrenatural es convenientemente explicado en el desenlace de la historia.

como *The Turn of the Screw* (1896), de Henry James,<sup>48</sup> quedarían fuera de tal definición muchas obras en las que, lejos de plantearse un desenlace ambiguo, lo sobrenatural tiene una existencia efectiva: es decir, relatos en los que no hay vacilación posible, puesto que sólo se puede aceptar una explicación sobrenatural de los hechos (que, en definitiva, no es tal explicación porque el fenómeno fantástico no puede ser racionalizado: lo inexplicable se impone a nuestra realidad, trastornándola). Claro que según la clasificación de Todorov habría que situar estos relatos dentro del subgénero de lo «fantástico maravilloso», pero es evidente que nada hay en ellos que podamos ligar con el mundo de lo maravilloso.<sup>49</sup> La transgresión que define a lo fantástico sólo se puede producir en relatos ambientados en nuestro mundo, relatos en los que los narradores se esfuerzan por crear un espacio semejante al del lector: pensemos, por ejemplo, en *Dracula* (1897), ambientada en una Inglaterra victoriana retratada en todos sus detalles, donde sólo aparece un elemento inverosímil, el vampiro, que irrumpe en dicha realidad, provocando la ruptura de la misma. Pero, como hace evidente la novela de Stoker, el vampiro (y cualquier fenómeno sobrenatural), para su correcto funcionamiento fantástico, debe ser siempre entendido como excepción, ya que de lo contrario se convertiría en algo normal y no sería tomado como una amenaza (no hablo aquí, evidentemente, de la amenaza física que supone el vampiro para sus víctimas).

Por lo tanto, podemos concluir que la vacilación no puede ser aceptada como único rasgo definitorio del género fantástico, puesto que no da razón de todos los relatos clasificables como tales. Por contra, la definición que estoy exponiendo incluye tanto a los relatos en los que la evidencia de lo fantástico no está sujeta a discusión, como aquellos en los que la ambigüedad es irresoluble, puesto que todos plantean una misma idea: la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable. Pensemos que si las visiones de la institutriz en *The Turn of the Screw* no pueden ser

---

<sup>48</sup>En la recepción de esta novela, el lector vacila entre dos explicaciones posibles, sin poder optar claramente por ninguna de ellas: o los fantasmas que ve la institutriz son reales, o bien son proyecciones de sus propias neurosis (fruto de sus frustraciones sexuales), lo que supone que ésta asuste con ellas al niño dejado a su cargo hasta provocar su muerte.

<sup>49</sup>No deja de ser curioso que Todorov advierta que lo que hace maravillosa una historia no es la actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de tales acontecimientos. Como vemos, Todorov mezcla diversos criterios según lo cree conveniente: unas veces utiliza la reacción del lector y los personajes, y otra la naturaleza de los acontecimientos, como elementos para definir lo fantástico o lo maravilloso.

explicadas porque el lector no sabe a qué atenerse (no puede decidirse por una explicación natural o sobrenatural), lo mismo sucede en *Dracula*, donde la existencia del vampiro, a pesar de ser algo efectivo, tampoco puede explicarse de forma racional. Ambos hechos trascienden la razón humana y representan una amenaza para la idea de realidad que el lector tiene.

Además, yo creo que la ambigüedad fundamental que provoca lo fantástico no estriba en que el lector dude de si el suceso que tiene lugar en el relato es sobrenatural o natural, sin saber a qué carta quedarse. La duda más profunda del relato fantástico es aquella que hace tambalear el mundo en el que el lector se siente instalado. Un perfecto ejemplo de esto nos lo ofrece el motivo del doble:<sup>50</sup> la idea de un ser duplicado nos hace dudar no ya únicamente de la coherencia de lo real, sino que nos lleva a interrogarnos sobre nosotros mismos (¿quién soy y, más aún, qué significa que exista otro yo?): al postular la ruptura del principio de identidad, dejamos de ser únicos. No en vano, Bessière [1974:35] afirma que la literatura fantástica traduce «l'expérience de l'individu qui tente en vain de prendre possession de lui-même».<sup>51</sup> La dimensión interior de lo fantástico, como veremos en el próximo capítulo, ha sido un elemento fundamental en la evolución histórica del género.

Así pues, frente a la clasificación de Todorov, creo que es más útil y, sobre todo, menos problemático, utilizar el binomio literatura fantástica / literatura maravillosa que he ido definiendo en páginas anteriores.<sup>52</sup> Es por esto que no estoy de acuerdo, tampoco, con la concepción «unitaria» del género que han postulado autores como Rodríguez Pequeño [1991], quien reúne bajo la denominación de literatura fantástica «lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable; en definitiva, lo que escapa a la explicación racional» (p. 152).<sup>53</sup> Es decir, reúne bajo un mismo epígrafe lo que yo divido en literatura fantástica y

---

<sup>50</sup>En relación al motivo del doble véase Rank [1973]. Acerca del doble en la literatura del siglo XIX, véanse Herdman [1990] y Ballesteros [1998].

<sup>51</sup>Penzoldt [1952], Bellemin-Noël [1971] y [1972] y Jackson [1981], entre otros, han destacado el importante componente psicoanalítico del género fantástico.

<sup>52</sup>Risco [1987] se acoge también a esta distinción, desechando la clasificación propuesta en su ensayo anterior sobre el género [1982], en el que postulaba seis modalidades de lo que él denominaba «literatura de fantasía».

<sup>53</sup>Rabkin [1976] va todavía más lejos al plantear que casi todo tipo de ficción no-realista es fantástica, incluyendo en ella la narrativa policiaca y la ciencia ficción, géneros donde es evidente que lo sobrenatural está ausente.

literatura maravillosa, apoyándose para ello en la teoría de los mundos posibles propuesta por Albaladejo [1986].<sup>54</sup> Para Rodríguez Pequeño sólo existe una oposición: fantástico frente a real, sustentada en la siguiente, y discutible, afirmación: «Lo maravilloso ocupa un lugar en lo fantástico y está en oposición al mundo real, del que se diferencia por lo mismo que el fantástico, esto es, por la transgresión» (p. 153). Pero ¿qué transgresión puede plantear el mundo de los cuentos de hadas o un mundo como el creado por Tolkien? El lugar en el que transcurre la acción de *The Lord of the Rings*, nada tiene que ver, como ya comenté, con el funcionamiento físico de nuestro mundo, de lo que se deduce que nada de lo que allí suceda puede plantearse como amenazante para la estabilidad de nuestra realidad. Porque, en definitiva, no es nuestra realidad, sino un mundo autónomo, independiente de ésta. El lector se sabe ante un mundo absolutamente irreal, donde todo es admisible, y donde, por tanto, no existe posibilidad de transgresión. Como dice Barrenechea [1972:397], los acontecimientos son calificados de maravillosos «no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se planteen con ellos ningún problema».<sup>55</sup>

La participación activa del lector es, por lo tanto, fundamental para la existencia de lo fantástico: necesitamos poner en contacto la historia narrada con el

---

<sup>54</sup> Albaladejo propone una clasificación basada en tres tipos generales de modelos de mundo, según la cual lo fantástico tiene lugar en el tipo III, el de lo ficcional no verosímil: «a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas. Éste es el tipo de modelos de mundo por los que se rigen los textos de ficción fantástica, cuyos productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que ni son ni podrían ser parte del mundo real objetivo, al no respetar las leyes de constitución semántica de éste» [1986:59]. Semejante definición tiene que ver más estrictamente con lo maravilloso que con lo fantástico. Albaladejo y Rodríguez Pequeño confunden, a mi entender, el funcionamiento de ambos géneros.

<sup>55</sup> Sin embargo, a pesar de la lúcida crítica que hace de los postulados de Todorov, Barrenechea [1972] plantea una división tripartita de lo fantástico que se hace difícil de aceptar. Las tres categorías fantásticas que propone son las siguientes: 1) «Todo lo narrado entra en el orden de lo natural»; 2) «Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural»; 3) «Hay mezcla de ambos órdenes». Debo admitir que no entiendo por qué califica de fantástico al primer grupo de esta clasificación, puesto que lo sobrenatural está ausente, como queda perfectamente demostrado en los relatos que la propia Barrenechea propone como ejemplo: entre otros, incluye «Instrucciones para subir una escalera», de Cortázar, y «El fin», de Borges. Como se recordará, este último cuento funciona como continuación del *Martín Fierro* y desarrolla una escena que no tuvo lugar en el poema de Hernández: el duelo a muerte entre el Moreno y el gaucho Martín Fierro, en el que éste último morirá. Lo sobrenatural no aparece por ningún lado, lo que impide, por tanto, que podamos considerarlo fantástico.

ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos o que creemos.

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

ya que ellas se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las «evidencias», de todas las «verdades» transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él (Reisz 1989:133).

Desde una perspectiva atenta a la dimensión pragmática de la obra, es decir, a su proyección hacia el mundo del lector, el discurso fantástico es, como advierte Reis [1980:6], un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad (entendida como construcción cultural). Así, Barrenechea [1985:45] afirma la necesaria relación de la literatura fantástica con los contextos socioculturales,

pues no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico-social. Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además sufre una elaboración especial en cada obra porque el autor —apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género— inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual).<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Daniel F. Ferreras [1995:20] postula una visión de lo fantástico basada en la modificación del tratamiento de los motivos y temas fantásticos en función de la evolución del horizonte cultural de los lectores. Claro que se equivoca al proponer el siguiente ejemplo: «el vampiro hoy en día no puede representarse en un castillo oscuro de Transilvania en mitad de una noche de tormenta para conseguir producir el efecto fantástico; si la obra de Bram Stoker fue fantástica cuando se publicó, ahora ya se ha vuelto un cuento maravilloso, una fábula, respaldada por una tradición conocida, cuyo conflicto y desenlace son previsibles. [...] Una película como *El turno del cementerio* (*Graveyard Shift*), que presenta a un vampiro taxista por la noche, es fantástica, mientras que la película de Francis Ford Coppola es más bien una narración maravillosa, dentro de la tradición clásica». Creo que Ferreras exagera al afirmar que la novela de Stoker habría que situarla, en una lectura contemporánea, en el género de lo maravilloso, puesto que no tiene en cuenta que el vampiro tiene un componente ominoso inmutable, aparezca en una época u otra, porque siempre altera la experiencia de lo real del lector (y no creo exagerar si afirmo que pocas diferencias hay entre la de un lector victoriano y la de un lector de finales del siglo XX). A mi

Claro que todo esto nos podría llevar a concluir que la literatura fantástica ha existido desde siempre, y no en un período muy concreto de la historia, como en realidad sucede: su nacimiento hay que datarlo a mediados del siglo XVIII, cuando se dieron las condiciones adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural al que antes nos referíamos, puesto que hasta ese momento lo sobrenatural pertenecía al horizonte de expectativas del lector. Sólo a partir del nacimiento de la novela gótica, como veremos en el próximo capítulo, se pudo plantear la transgresión de la realidad que sustenta a la literatura fantástica.

En definitiva, y como advierte muy lúcidamente Bessière [1974:60], «de fantastique dramatise la constante distance du sujet au réel, c'est pourquoi, il est toujours lié aux théories sur la connaissance, et aux croyances d'une époque». La literatura fantástica resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente: se basa en «el hecho de que su ocurrencia, posible o efectiva, aparezca cuestionada explícita o implícitamente, presentada como transgresiva de una noción de realidad enmarcada dentro de ciertas coordenadas histórico-culturales muy precisas» (Reisz 1989:148).

#### 4. El realismo de lo fantástico

Tal y como he definido, la literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a contradecir nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura propuesta se produzca es necesario construir en el texto un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana como la nuestra. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico.

---

entender, Ferreras está confundiendo el carácter fantástico de una historia con el grado de terror que ésta puede generar en el lector / espectador: es evidente que el impacto terrorífico que provoca un relato de vampiros ambientado en el aquí y ahora del lector es mayor que el que puede producir uno que transcurra en la época victoriana, pero en ambas historias el elemento central, el vampiro, siempre es contemplado como problema, como elemento transgresor, y eso es lo que las convierte en fantásticas. Todo lo demás no es más que una simple cuestión de atrezzo.

Esto supone acabar con esa idea común de situar a lo fantástico en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto de la literatura realista. El relato fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser siempre creíble.<sup>57</sup> Y no me refiero únicamente a las exigencias de verosimilitud que los lectores imponemos a toda narración (siempre esperamos que nos proporcione esa *ilusión de lo real*, lo que Barthes 1968 llamó *l'effet du réel*).<sup>58</sup> Cuando nos enfrentamos a un relato fantástico, la exigencia es doble, puesto que debemos aceptar —creer— algo que el propio narrador reconoce, o plantea, como inverosímil. Y eso se traduce en una evidente voluntad realista de los narradores fantásticos, que tratan de fijar lo narrado en la realidad empírica de modo más explícito que los realistas.

Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe. La verosimilitud no es un simple accesorio estilístico sino que es algo que el mismo género exige, se trata de una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato. Y no sólo eso, sino que toda historia fantástica nos es presentada como un suceso real para conseguir convencer al lector de la «realidad», de la certeza del fenómeno sobrenatural.<sup>59</sup> Recogiendo las acertadas ideas de Lovecraft en relación a lo fantástico,

la literatura de terror debe ser *realista* y ambiental, limitando su desviación de la naturaleza al canal sobrenatural elegido, y recordando que el escenario, el tono y los acontecimientos son más importantes a la hora de comunicar lo que se pretende que los personajes y la acción misma. El *quid* de cualquier relato que pretende ser

---

<sup>57</sup>Efecto que, es cierto, todo texto literario trata de generar: leer ficción, sea fantástica o no, supone establecer, valga la redundancia, un *pacto de ficción* con el narrador: aceptamos sin cuestionarlo todo lo que éste nos cuenta, por lo que nuestra actitud hermenéutica como lectores queda condicionada al dejar en suspenso voluntariamente las reglas de verificabilidad. Pero en mi reflexión no me refiero al citado pacto de ficción sino a la percepción de lo real en el texto (percepción intradiegetica): después de aceptar (pactar) que estamos ante un texto fantástico, éste debe ser lo más verosímil posible para alcanzar su efecto correcto sobre el lector. En relación al concepto de ficcionalidad, véanse, entre la extensa bibliografía existente, Booth [1974], Schmidt [1976], Rifaterre [1982], Pozuelo [1988] y [1993], Genette [1991], Martínez Bonati [1992] y los textos contenidos en Garrido Domínguez [1997].

<sup>58</sup>Aristóteles ya señaló la importancia del desarrollo verosímil de los hechos por encima de todo: «Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble» (*Poética*, 1460a).

<sup>59</sup>No todos lo han visto así: González Salvador [1980:31] afirma que la literatura fantástica no nace como reproducción ni imitación de la realidad, añadiendo que se aleja de la tradicionalmente llamada literatura realista. Aunque reconoce, más adelante, que, por la necesidad de la verosimilitud, la literatura fantástica utiliza las técnicas descriptivas del realismo (p. 55).

terrorífico es simplemente la violación o superación de una ley cósmica inmutable —un escape imaginativo de la aburrida realidad—, pues los «héroes» lógicos son los *fenómenos* y no las *personas* (cito de Derleth 1984:17).

Se ha insistido siempre en que no debemos considerar el realismo de una obra literaria en función de la fidelidad textual a su referente: lo que pretende cualquier texto es inducir a una respuesta «realista» en el lector (Barthes 1968).<sup>60</sup> Pero, al mismo tiempo, leer supone cooperar con el texto, ponerlo en contacto con nuestra experiencia del mundo. Y más aún cuando nos enfrentamos con un texto de carácter realista: «el realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector —cada lector— aporta sobre un mundo intensional que el texto sugiere» (Villanueva 1992:119). Y la literatura fantástica nos obliga, más que ninguna otra, a leer referencialmente los textos, pues si, como advierte Villanueva [1992:172], «en el realismo literario el “hors-texte” importa tanto (o más) como lo que efectivamente está expresado en él», podríamos plantear lo fantástico como una especie de «hiperrealismo», puesto que, además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación con la realidad empírica. Porque el objetivo fundamental de todo relato fantástico es plantear la posibilidad de una quiebra de esa realidad empírica. Es por eso que va más allá del tipo de lectura que genera una narración realista o un relato maravilloso, donde al no plantearse transgresión alguna (el mundo del texto realista es «el nuestro», y el mundo del texto maravilloso es un mundo autónomo, sin contacto con el real) nuestra recepción, podríamos decirlo así, se automatiza, no necesita ese continuo entrar y salir del texto para comprender lo que está sucediendo y, sobre todo, lo que ese texto pretende. En definitiva, ante las historias narradas en los relatos fantásticos no podemos mantener nuestra recepción limitada a la realidad textual.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup>Acerca del problema de la autorreferencialidad y de la ausencia de la fuerza ilocutiva del lenguaje literario, véanse, entre otros, Austin [1971], Searle [1980] y los textos recopilados en Mayoral [1997].

<sup>61</sup>Jakobson [1974], al definir la función poética del lenguaje, afirma que el discurso literario se caracteriza esencialmente por crear imaginariamente su propia realidad, es decir, que crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de manera que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada por

El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad, incomprensible para la primera. Esas técnicas coinciden claramente con las fórmulas utilizadas en todo texto realista para dar verosimilitud a la historia narrada, para afirmar la referencialidad del texto: recurrir a un narrador extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc.<sup>62</sup>

Como vemos, lo fantástico es un modo narrativo que proviene del código realista, pero que a la vez supone una transformación, una transgresión de dicho código: los elementos que pueblan el cuento fantástico participan de la verosimilitud propia de la narración realista y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferenciación esencial entre lo realista y lo fantástico. Como señala Silhol [1990], en la literatura realista tomamos lo verosímil como verdad; en la literatura fantástica, es lo inverosímil lo que deviene verdad, salvo, evidentemente, en aquellos relatos en los que se genera una ambigüedad irresoluble.

El narrador extradiegético-homodiegético, el narrador-protagonista, es un elemento estructural necesario para que la irrealidad propia del relato fantástico sea verosímil y porque la diferenciación entre personaje y narrador crea una distancia crítica. Además, es el que mejor permite la identificación del lector con el personaje, lo que hace más vívido lo relatado y aumenta, por tanto, el efecto que ello pueda tener sobre el lector. No es extraño, por tanto, que sea el más utilizado en los relatos fantásticos.

Aunque esto no quiere decir que el narrador-protagonista sea un elemento básico para el correcto funcionamiento de lo fantástico, puesto que podemos encontrar numerosos relatos fantásticos con un narrador extradiegético-

---

referentes reales o por un contexto de situación externa. En otras palabras, es autorreferencial o pseudo-referencial (Soldevila 1996: 526), puesto que denota, sí, pero no denota nada real. Pero es evidente que siempre existen vínculos entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real: una obra de ficción no puede independizarse absolutamente de la experiencia colectiva de la realidad, puesto que no podría expresarse verbalmente, ni nosotros, como receptores, podríamos entenderla. Por tanto, la ficción literaria no se puede desprender nunca de la realidad empírica. Y el relato fantástico es una perfecta prueba de ello.

<sup>62</sup>Para un análisis más en profundidad del concepto de verosimilitud en el género fantástico véase Štamek [1983].

heterodiegético. Pero en dichos relatos se establece una distancia entre el lector y el personaje principal que no existe cuando el narrador es el protagonista (en ese caso se establece una evidente conexión emocional con dicho personaje). Así, en los relatos con un narrador extradiegético-heterodiegético asistimos al desarrollo de los hechos más como espectadores que como protagonistas (aunque, a pesar de todo, siempre acabe estableciéndose una cierta relación de simpatía o complicidad con el personaje).

El narrador-protagonista plantea, a la vez, diversos problemas, sobre todo los provocados por la focalización: el relato de un personaje obliga a una perspectiva constante, lo que produce una información limitada, es decir, cierta ambigüedad: siendo la única fuente de información, el lector puede dudar de su palabra y suponer que lo narrado es una alucinación, un sueño, o, simplemente, pura invención.. Otros inconvenientes posibles son también la subjetividad y la implicación emocional, aspectos que pueden afectar a la fiabilidad del narrador.

El acierto del relato será eliminar toda duda en el lector, toda ambigüedad (cuando no se quiera provocar dicho efecto) y demostrar la «verdad» de lo fantástico. De ahí, por ejemplo, que uno de los elementos fundamentales en la estructura de *Dracula* sea la articulación del relato en una multitud de personajes-narradores (es decir, el optar por una focalización interna múltiple): tenemos, así, la visión de los hechos que nos daría un narrador omnisciente, a través de las propias palabras de los personajes, es decir, de los seres que se han enfrentado directamente a lo fantástico, cuyos relatos, además, y ese es otro gran acierto estructural de la novela de Stoker, se corroboran unos a otros. Incluso la explicación de cómo el lector accede a dichos testimonios es verosímil: son puestos en común por Jonathan Harker y su mujer, Mina.

Claro que muchos de estos narradores-protagonistas suelen introducir ya en las primeras líneas de su relato un nivel de ambigüedad al manifestar explícitamente sus dudas en relación a los hechos que va a narrar, confesión que tiene como objeto, además de construir una cierta atmósfera de misterio, despertar el interés (y, por qué no, la desconfianza) de los lectores hacia los sucesos que va a relatar. Nosotros intentaremos, junto al narrador, hallar una explicación racional a esos hechos extraños que nos narra. Un juego que ya encontramos planteado en algunos relatos de Edgar Allan Poe:

No espero ni pido que alguien crea en el extraño aunque simple relato que me dispongo a escribir. Loco estaría si lo esperara, cuando mis sentidos rechazan su propia evidencia. Pero no estoy loco y sé muy bien que esto no es un sueño. Mañana voy a morir y quisiera aliviar hoy mi alma. Mi propósito inmediato consiste en poner de manifiesto, simple, sucintamente y sin comentarios, una serie de episodios domésticos. Las consecuencias de estos episodios me han aterrorizado, me han torturado y, por fin, me han destruido. Pero no intentaré explicarlos. Si para mí han sido horribles, para otros resultarán menos espantosos que *baroques*. Más adelante, tal vez, aparecerá alguien cuya inteligencia reduzca mis fantasmas a lugares comunes; una inteligencia más serena, más lógica y mucho menos excitable que la mía, capaz de ver en las circunstancias que temerosamente describiré, una vulgar sucesión de causas y efectos naturales («El gato negro», p. 105).<sup>63</sup>

Pero, a pesar de las dudas manifestadas por el narrador, su relato acaba confirmando lo que pasó.<sup>64</sup> Esa es la terrible ironía: el narrador desea que todo haya sido un simple error de percepción y no algo real, por todo lo que eso supone.

En otras ocasiones, como el narrador tiene el convencimiento de que su relato va a provocar la incredulidad del lector, empezará su obra afirmando su buena fe y su salud mental o aportando documentos que prueben la veracidad de los hechos.<sup>65</sup> Un ejemplo lo encontramos en las primeras líneas del relato «What was It?» (1855), del escritor estadounidense Fitz-James O'Brien:

---

<sup>63</sup>Siempre que sea posible, citaré los textos literarios en su traducción española.

<sup>64</sup>Salvo, evidentemente, en aquellos relatos como «Le Horla» o «Qui sait?», de Maupassant, donde la ambigüedad nunca se resuelve y el lector vacila entre una interpretación racional (la locura del personaje) y una sobrenatural.

<sup>65</sup>Hay ocasiones en las que el narrador, sabiendo que su relato puede ser considerado poco objetivo, y, por lo tanto, poco creíble, opta por presentar la historia como si fuera la transcripción de un diario u otro tipo de documento, indicando que lo único que él ha hecho ha sido editarlo o traducirlo, lo que otorga un origen «real» a su narración. Es decir, el narrador advierte al lector cuál debe ser su actitud ante esa historia, predispone su ánimo a creer en lo narrado. Este es un recurso muy utilizado, no sólo en la narrativa fantástica. Así, ya en el siglo I d. C., Antonio Diógenes afirmaba que *Las maravillas de más allá de Tule* no era obra suya, sino que había sido encontrada en una tumba en las afueras de Tiro (véase García Gual 1988:74-76). *El Quijote*, *El nombre de la rosa*, de Eco, y diversas narraciones de Borges (quien hizo de esta técnica un arte en relatos como «El jardín de senderos que se bifurcan» o «El informe de Brodie») son otros ejemplos de sobra conocidos. Otro ejemplo interesante nos lo ofrece Ossian, el bardo inventado por el escocés McPherson en el siglo XVIII, que fue tomado por un autor real. En el ámbito estricto de la literatura fantástica podemos citar, entre otros, los siguientes textos: *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805), de Jan Potocki; «Manuscript found in a Bottle» (1833), de Edgar Allan Poe; *Roman de la momie* (1858), de Théophile Gautier; *The Turn of the Screw* (1896), de Henry James; así como multitud de relatos de Arthur Machen y H. P. Lovecraft. Acerca del

Confieso que encaro la extraña narración que estoy a punto de relatar con considerable timidez. Los sucesos que pretendo detallar son de una naturaleza tan extraordinaria que estoy del todo preparado para enfrentarme con una inusual cantidad de incredulidad y escarnio. Lo acepto todo de antemano. Tengo, así confío, el valor literario para enfrentarme al escepticismo. He decidido, después de una madura consideración, contar de la manera más sencilla y directa posible algunos hechos de los que fui testigo el pasado mes de julio, y que en los anales de los misterios de la ciencia física no tienen igual («¿Qué es eso?», p. 71).

Como vemos, el narrador es perfectamente consciente de que los hechos que va a relatar están en contradicción con lo que el hombre conoce de su universo. Pero los cuenta por eso, por dicha contradicción. Esa es la razón básica del relato fantástico: revelar algo que trastorna las leyes de nuestro mundo.

Otra de las técnicas realistas del relato fantástico, y que lo distingue perfectamente de la literatura maravillosa, es la determinación espacial y temporal de los hechos narrados. Todo relato que pretenda ser verosímil debe procurar una información lo más detallada posible del lugar y el momento en que los hechos ocurren. Cuanto más definida esté la situación espacio-temporal, más real nos parecerá la historia. Como señala Grivel, «Toute marque de temporalité authentifie.[...]. La localisation procure la véracité du texte. Les traits constitutifs de la localisation, initiale et continue, du texte répondent de la nécessité de celui-ci de se donner pour vrai. [...] La localisation procure la vraisemblance du texte; elle l'institue "réalité"» (cito de Villanueva 1992:173).

El narrador se esfuerza por eliminar toda indeterminación, pues situar su historia en un lugar determinado y en un tiempo concreto es necesario para que dicho relato funcione como un mundo semejante al real.<sup>66</sup> Vivimos en un mundo determinado y esperamos que el mundo de la ficción lo sea también. De este modo, la geografía del mundo real se convierte en la del mundo de ficción: *The Monk*, de Lewis, se ambienta en Madrid, *Dracula* en Rumanía, Londres y otros países europeos, *Der Golem* en el *ghetto* de Praga, los relatos de Lovecraft en Nueva

---

motivo del manuscrito encontrado, véanse los artículos recopilados por Herman, Hallyn y Peeters [1999].

<sup>66</sup>A la vez, resulta muy curioso comprobar cómo el recurso de ocultar tras una sigla el nombre del lugar en el que se ambienta la historia (la ciudad de R...) o de no determinar el año en que suceden los hechos (18...), muy utilizado en los cuentos fantásticos, acaba teniendo un efecto realista: se genera la sensación de que el hecho ocurrió en realidad y que los datos se han ocultado para no involucrar a terceras personas.

Inglaterra,... todos ellos lugares reconocibles por el lector, que, como advierte Hamon, actúan «como argumentos de autoridad que anclan la ficción en la objetividad externa a ella y aseguran un efecto de realidad... Y ello, independientemente de la correspondencia efectiva de los topónimos y antropónimos con la realidad» (cito de Villanueva 1992:172). Así, la utilización de lugares reales tiene como función producir una lectura realista, aunque es evidente que éstos no deben ser identificados con las entidades efectivamente reales que representan: el París que aparece en los cuentos de Balzac no es el París objetivamente existente, sino una construcción semejante.

Y con las coordenadas temporales de sus historias sucede lo mismo: a excepción de algunos relatos, el narrador suele informarnos detalladamente del día, mes y año en que ocurrieron los hechos. Es curioso cómo, en muchas ocasiones, ese año suele coincidir con la fecha de escritura y/o publicación del relato: otro modo de autentificarlo y acercarlo al lector.

Así pues, en los relatos fantásticos todo suele ser descrito de manera realista, verosímil. El narrador trata de construir un mundo lo más semejante posible al del lector. Sin embargo, en el momento de enfrentarse con lo sobrenatural, su expresión suele volverse oscura, torpe, indirecta.<sup>67</sup> El fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable. Como señaló Wittgenstein en uno de sus más acertados aforismos: «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» (*Tractatus logico-philosophicus*, 5.6). Pero el narrador no tiene otro medio que el lenguaje para evocar lo sobrenatural, para imponerlo a nuestra realidad:

L'auteur du fantastique doit les obliger [les mots] cependant, durant un certain moment, à produire un non-encore-dit, à *signifier un indésignable*: c'est-à-dire à faire comme s'il n'y avait pas adéquation entre signification et désignation, comme s'il y avait des trous dans l'un ou l'autre des systèmes [langage/expérience] qui ne correspondraient pas avec leurs homologues attendus (Bellemin-Noël 1972:5).

Así, el discurso del narrador, profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia, se hace vago e impreciso cuando se

---

<sup>67</sup>Como vengo advirtiendo a lo largo de todo el capítulo, esto no es una norma fija e inmutable para todos los relatos fantásticos, es decir, que no siempre se da dicha imprecisión lingüística porque en muchas ocasiones la descripción del fenómeno sobrenatural no genera ningún problema.

enfrenta a la descripción de los horrores con los que se enfrenta, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar dichos horrores a algo real que el lector pueda imaginar, como le sucede al narrador de uno de los mejores relatos de H. P. Lovecraft, «The Call of Cthulhu» (1926), quien al querer describir a la monstruosa criatura citada en el título, afirma:

No puede describirse el Ser que vieron, no hay palabras para expresar semejantes abismos de pavor e inmemorial demencia, tan abominables contradicciones de la materia, la fuerza y el orden cósmico. ¡Una montaña andando o dando tumbos! («La llamada de Cthulhu», p. 153).

El pasaje supera lo describable y deja al cuidado del lector el imaginar lo inimaginable. Lo fantástico narra acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencia: es, por tanto, la expresión de lo innumerable,<sup>68</sup> lo que supone una dislocación del discurso racional: el narrador se ve obligado a combinar de forma insólita nombres y adjetivos, para intensificar su capacidad de sugerencia. Podemos decir entonces que la connotación reemplaza a la denotación (Bozzetto 1990).<sup>69</sup> Así, en muchos relatos se plantea un interesante juego entre la imposibilidad de describir algo ajeno a la realidad humana y la voluntad de sugerir ese terror por medio de la imprecisión, de la insinuación. La indeterminación se convierte en un artificio para poner en marcha la imaginación del lector.

Así pues, la literatura fantástica pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, puesto que trata de representar lo imposible, es decir, de ir más allá del lenguaje para trascender la realidad admitida. Pero, como ya comenté, el lenguaje no puede prescindir de la

---

<sup>68</sup>No es casual que el propio Lovecraft titulase así uno de sus cuentos: «The Unnamable» (1923).

<sup>69</sup>Siguiendo con el ejemplo de Lovecraft, el estilo literario de este autor americano nos sirve como un perfecto ejemplo de lo que estamos diciendo. Lovecraft suele recurrir a construcciones oximorónicas o paradójicas en las descripciones de los seres y fenómenos sobrenaturales que pueblan sus relatos. Algunos críticos (entre ellos, Lin Carter y L. Sprague de Camp) le acusaron de una extraña enfermedad que tenía efectos negativos en sus relatos: la «adjetivitis», es decir, la utilización excesiva de adjetivos tales como «horrible», «obsceno», «malsano». Si bien es cierto que Lovecraft abusa de los adjetivos, creo que estos críticos no entendieron la inteligente manera en que muchas veces solía usarlos: sus construcciones oximorónicas y paradójicas del tipo «arquitectura obscena», «ángulos obscenos», «antigüedad malsana», «campanarios leprosos», «pestilentes tempestades», «nauseabundo concierto», sugieren algo imposible en nuestra realidad mediante adjetivos que, de manera independiente, se corresponden a cualidades de esa realidad.

realidad: el lector necesita de lo real para comprender lo expresado; en otras palabras, necesita un referente pragmático.

Lo fantástico supone, pues, el desajuste entre el referente literario y el referente lingüístico (pragmático), es decir, la discordancia entre el mundo representado en el texto y el mundo conocido. Como advierte Jackson [1981:47], «the fantastic traces the unsaid and the unseen of culture»: la literatura fantástica deviene un género profundamente subversivo, ya no sólo en su aspecto temático, sino también en el nivel lingüístico, puesto que altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro de dicho sistema.<sup>70</sup> Y eso nos lleva, de nuevo, a mi entender, a plantear la necesaria lectura referencial de todo texto fantástico, a ponerlo siempre en contacto con la realidad.

En la narrativa fantástica se produce, en definitiva, un doble juego: por un lado, el narrador se presenta como un incrédulo, un escéptico que no cree en lo sobrenatural;<sup>71</sup> por otro, lo sobrenatural, a pesar de su inverosimilitud, acaba imponiéndose como verdad.<sup>72</sup> La representación de lo desconocido parte de la sospecha para desembocar al final del relato en la más absoluta de las certezas. Allí es donde se produce la integración de lo irreal en lo real (a excepción, claro está, de los relatos en los que la ambigüedad nunca llega a resolverse; remito de nuevo al

---

<sup>70</sup>Jackson va más allá en su reflexión —de orden fundamentalmente psicoanalítico y sociológico—, puesto que concibe lo fantástico como una forma de lenguaje del inconsciente, como una forma de oposición social subversiva que se contrapone a la ideología del momento histórico en el que se manifiesta. En relación a este aspecto, véase también Bravo [1985], quien lleva a cabo un estudio de lo fantástico como una de las formas de la alteridad.

<sup>71</sup>Como se recordará, la leyenda suele funcionar de forma diferente, puesto que si bien el narrador extradiegético se muestra como un escéptico (nunca llega a creer en lo sobrenatural), el narrador intradiegético cree a pies juntillas en dicho fenómeno y por eso lo cuenta. En el relato neofantástico, como enseguida veremos, el narrador (sea o no un personaje) no suele mostrar asombro o inquietud ante el hecho sobrenatural, lo que supone una interesante variación frente al cuento fantástico del siglo XIX, puesto que ya no se juega ni con el escepticismo ni con la creación de un clímax creciente que conduzca a la certeza insoslayable de lo sobrenatural: en muchos textos neofantásticos lo sobrenatural es una evidencia desde la primera línea del relato y ni el narrador ni los personajes se cuestionan su origen o su existencia (véanse, por ejemplo, *La metamorfosis*, de Kafka, o «Carta a una señorita de París» y «Axolotl», de Cortázar). Sólo queda el asombro o la inquietud del lector ante la irrupción de lo sobrenatural.

<sup>72</sup>Así no es extraño que Théophile Gautier afirmara, en relación a la construcción de un relato sobrenatural, que «no hay que proceder como si no creyéramos si deseamos que un detalle fantástico ejerza cierto efecto: persuadámonos y el público nos creará sin dificultad; ya está más que convencido a medias. Los nervios que tocamos están demasiado tensos para no responder al punto» (cito de Siebers 1989:75).

ejemplo de *The Turn of the Screw*). Conclusión que nos sirve también para rechazar, desde otra perspectiva, la «vacilación» todoroviana como único medio para definir lo fantástico.

Richard H. Tyre resume perfectamente la estructura de un relato fantástico:

[la narración se inicia] anclada en la terca realidad, con una escena de la vida cotidiana descrita con nitidez y precisión. Los protagonistas son siempre escépticos, y en la mayoría de los casos hasta cínicos, en relación con los poderes sobrenaturales [...]. En el segundo movimiento del relato se introduce un elemento inquietante e incomprensible que el lector o el héroe del cuento podrían interpretar, bien como intervención sobrenatural, bien como hecho extraño aunque susceptible de explicación racional. Esta primera aparición del elemento terrorífico puede tener lugar al principio o casi al final del relato, según el mucho o poco tiempo que el autor desee emplear en crear el clima o el ambiente de la obra. El protagonista, desde luego, interpreta este primer suceso inquietante de modo absolutamente racional hasta que una serie de nuevos sucesos o su inmersión en el otro mundo o la transformación de su propio cuerpo le convencen de que es fútil todo intento de racionalizar los hechos. He aquí el «descenso a las tinieblas» presente en todo cuento de miedo (cito de Llopis 1974:163-164).

## 5. El miedo como efecto fundamental de lo fantástico

La transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector. Reconozco que el término «miedo» puede resultar exagerado, o confuso, puesto que no acaba de identificar claramente ese efecto que, a mi entender, todo relato fantástico busca producir en el lector. Quizá sería mejor utilizar el término «inquietud», puesto que al referirme al «miedo» no hablo, evidentemente, del miedo físico ni tampoco de la intención de provocar un susto en el lector al final de la historia, intención tan grata al cine de terror (y tan difícil de lograr leyendo un texto). Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes (incluyo aquí al narrador extradiegético-homodiegético) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa). Y este es un efecto común a todo relato fantástico. Más aún, es un elemento que define y distingue a dicho relato de otros tipos de narraciones.

Tal es su importancia que Lovecraft llegó incluso a afirmar que el principio de lo fantástico no se encuentra en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esa experiencia debe ser el miedo: «Debemos considerar preternatural una narración, no por la intención del autor, ni por la pura mecánica de la trama, sino por el nivel emocional que alcanza» [1984:11]. Aunque esta afirmación no deja de ser exagerada, puesto que hay cuentos de miedo que no son fantásticos,<sup>73</sup> llama la atención sobre el necesario efecto terrorífico que debe tener toda narración fantástica sobre el lector. Un efecto que, por el contrario, Todorov [1970] y Belevan [1976], entre otros, no conciben como una consideración necesaria para la existencia de lo fantástico, aunque admiten que a menudo está ligada a los relatos de este género.

Yo suscribo la tesis de Lovecraft (Caillois 1965, Bellemin-Noël 1972 y Bessière 1974, entre otros, también reclaman la necesaria presencia del miedo en la literatura fantástica), puesto que el efecto del fenómeno sobrenatural, de ese choque entre lo real y lo inexplicable, nos obliga, como dije antes, a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo:<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup>Si leemos las páginas de las que se ha extraído esta cita de Lovecraft, comprobaremos que el autor norteamericano no olvida la presencia de lo sobrenatural como condición básica de lo fantástico.

<sup>74</sup>En su artículo «Das Umheimliche», Freud demostró cómo lo desconocido incluye ya etimológicamente un sentido amenazador para el ser humano: «La palabra alemana *unheimlich* es lo opuesto a *heimlich* (“íntimo”), *heimisch* (“doméstico”), *vertraut* (“familiar”); y puede inferirse que es algo terrorífico porque *no* es consabido (*bekannt*) ni familiar» [1988:220]. Y para su argumentación, recurre a otras lenguas, donde busca la traducción de *unheimlich*, con un resultado semejante: *locus suspectus* (un lugar ominoso), *intempesta nocte* (en una noche ominosa); *uncomfortable*, *uneasy*, *gloomy*, *dismal*, *uncanny*, *ghastly*, *haunted*, *a repulsive fellow*, *inquiétant*, *sinistre*, *lugubre*, *mal à son aise*, *sospechoso*, *de mal agüero*, *lúgubre*, *sinistro*; en árabe y hebreo, *unheimlich* coincide con «demoníaco» y «horrendo». Lástima que Freud haga desembocar su reflexión sobre lo ominoso en el terreno de los traumas de índole sexual, lo que le lleva a ofrecer una simplista interpretación de diversos temas y motivos fantásticos donde lo sexual, a mi entender, brilla por su ausencia. Así, por ejemplo, al reflexionar sobre el motivo del doble advierte que «el recurso de la duplicación para defenderse del aniquilamiento tiene su correlato en un medio figurativo del lenguaje onírico, que gusta de expresar la castración mediante duplicación o multiplicación del símbolo genital» [1988:235]. Otro ejemplo de semejante argumentación es el siguiente: «Miembros seccionados, una cabeza cortada, una mano separada del brazo, pies que danzan solos... contienen algo enormemente ominoso, en particular cuando se les atribuye todavía una actividad autónoma. Ya sabemos que esa ominosidad se debe a su cercanía respecto del complejo de castración» (p. 243). O la siguiente afirmación, que se hace difícil de aceptar: «Muchas personas concederían las

El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que deriva de la incapacidad de concebir — aceptar— la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación —natural o sobrenatural codificada— para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación) (Reisz 1989:135).

La presencia del miedo, además, nos permite distinguir perfectamente la literatura fantástica de la maravillosa: el relato maravilloso tiene siempre un final feliz (el bien se impone sobre el mal); sin embargo, el relato fantástico se desarrolla en medio de un clima de miedo y su desenlace suele provocar la muerte, la locura o la condenación del personaje.<sup>75</sup>

## 6. La última evolución del género: lo «neofantástico»

He dejado para el final el comentario de una de las conclusiones de Todorov [1970] con las que más estoy en desacuerdo, según la cual la literatura fantástica ya no tiene razón de ser en el siglo XX, puesto que ha sido reemplazada por el psicoanálisis (p. 119).<sup>76</sup> Su afirmación se basa en la idea de que la literatura

---

palmas de lo ominoso a la representación de ser enterrados tras una muerte aparente. Sólo que el psicoanálisis nos ha enseñado que esa fantasía terrorífica no es más que la trasmudación de otra que en su origen no presentaba en modo alguno esa cualidad, sino que tenía por portadora una cierta concupiscencia: la fantasía de vivir en el seno materno» (p. 243).

<sup>75</sup>La leyenda, como he ido demostrando, funciona de forma algo diferente: la muerte, la locura o la condenación del personaje ocurren en la narración secundaria (metadieética), mientras que el narrador y los personajes de la diégesis (que sirve de marco narrativo al relato metadieético) no corren peligro alguno. Pero no puede negarse, y remito como ejemplo a «El monte de las ánimas» o a «La ajorca de oro», ambas de Bécquer, que la leyenda suele tener un componente terrorífico destacable. No es extraño, pues, que Estruch [1994:12] denomine a las leyendas de Bécquer «auténtica literatura de terror».

<sup>76</sup>Descarto, para no hacer todavía más largo este capítulo, el comentario de la clasificación que Todorov propone de los diversos temas fantásticos, en la que también aparecen errores de importancia. Sirva como ejemplo su interpretación del motivo del vampiro, reducido a ser la metáfora de una forma perversa de sexualidad, lo que supone olvidar su sentido más profundo y fundamental: la abolición de la frontera entre la vida y la muerte. Recordemos que lo que hace fantástico a un fenómeno es la transgresión de las leyes físicas de nuestro mundo y no su simbolismo sexual.

fantástica ha perdido la función social que tuvo en el siglo XIX, manifestada a través del tratamiento de temas tabú, puesto que gracias al psicoanálisis estos temas han perdido tal consideración, por lo cual dicho género ha dejado de ser necesario: «la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIXème siècle positiviste» (1970:123).<sup>77</sup>

A ello hay que añadir otro aspecto fundamental en su razonamiento: según Todorov, la imposibilidad manifestada en el siglo XX de creer en una realidad inmutable, elimina toda posibilidad de transgresión y, con ello, el efecto fantástico basado en dicha transgresión: «L'homme "normal" est précisément l'être fantastique; le fantastique devient la règle, non l'exception» (1970:129).

La base del razonamiento de Todorov se encuentra en *La metamorfosis* de Kafka, una novela en la que se describe un fenómeno sobrenatural, del que no se nos da ninguna explicación y que, para mayor confusión, no produce ningún tipo de vacilación ni asombro en el narrador, el protagonista (Gregor Samsa) y su familia. Según Todorov, el texto de Kafka rompe los esquemas de la literatura fantástica tradicional: en él, la vacilación deja de tener sentido porque su finalidad era la de sugerir la existencia de lo fantástico y proponer el paso de lo natural a lo sobrenatural.<sup>78</sup> El proceso, en Kafka, es el inverso: partiendo de lo sobrenatural,

---

<sup>77</sup>González Salvador [1980:49] coincide con esta idea al señalar que la literatura fantástica del siglo XX, debido a los avances de la ciencia y el psicoanálisis, ha perdido toda su voluntad transgresora: según ella, los relatos de Kafka no postulan ninguna alteración de la realidad porque todo lo narrado sucede en la más estricta normalidad (aunque sacan a la luz aspectos ocultos o desconocidos de la realidad cotidiana). No hay asombro ni miedo en los personajes porque nunca sienten su realidad invadida por lo sobrenatural. A este tipo de relatos fantásticos desarrollado en el siglo XX lo denomina «literatura de lo insólito»: «obras donde lo sobrenatural no tiene cabida, donde la irrealidad no es mencionada como tal por el propio relato, donde no existe ruptura alguna que divida el universo en dos mundos opuestos y donde, por supuesto, no cabe la posibilidad de una vuelta a la normalidad ya que ésta nunca fue transgredida. No es necesario que intervengan fuerzas exteriores puesto que algo está sucediendo en nuestro vivir cotidiano; un sentimiento de lo no familiar lo invade sin que ninguna intrusión modifique su ordenación» (pp. 58-59). Pero, si lo sobrenatural no tiene cabida, si no hay transgresión alguna, ¿cómo sabemos que son fantásticos?

<sup>78</sup>La falta de explicación del fenómeno y, sobre todo, de asombro en los personajes de los relatos de Kafka, ha llevado a otros críticos a rechazar su componente fantástico: así, Vax [1973:85] aduce que *La metamorfosis* «antes que al género fantástico, corresponde al psicoanálisis y a la experiencia mental»; Finné [1980:45] basa su negación en lo que denomina el evidente simbolismo de la novela de Kafka; y Ryan [1997:199], basándose en el concepto de vacilación, afirma que *La metamorfosis* es «un texto que Todorov excluye —con razón— de lo fantástico», y sitúa la novela de Kafka más cerca del funcionamiento del cuento de hadas (donde no se cuestiona lo sobrenatural).

llegamos a lo natural. Pero eso tampoco significa que nos situemos en el ámbito de lo maravilloso, puesto que el mundo del texto es —funciona como— nuestro mundo, sólo que en él se ha introducido un acontecimiento aparentemente imposible.

La situación es, según Todorov, diferente a la de la literatura fantástica del siglo XIX: en ella, el acontecimiento sobrenatural era percibido como tal al proyectarse sobre el fondo de lo que se consideraba normal y natural (transgredía las leyes de la naturaleza). En el caso de Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce ninguna vacilación porque el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento que le sirve de fondo.<sup>79</sup> Se invierte, pues, el proceso de la literatura fantástica, según el cual se postula primero la existencia de lo real, para luego ponerlo en duda. Todorov considera el mundo de Kafka como un mundo al revés en el que lo fantástico deja de ser una excepción para convertirse en la regla del funcionamiento de ese mundo (que deviene gobernado por una lógica onírica).

Así pues, la ausencia de vacilación eliminaría el posible componente fantástico de un relato que, sin duda alguna, pertenece a dicho género. Y, sorprendentemente, Todorov, aunque lo advierte, no toma en consideración que la inexistencia de asombro, de inquietud, en los personajes no quiere decir que el lector no se sorprenda ante lo narrado. Por contra, como señala Reisz [1989:150-151]:

Que la transformación de Gregorio Samsa en insecto sea presentada por el narrador y asumida por los personajes sin cuestionamiento, es sentido por el receptor como otro de los *imposibles* de la historia, si bien de orden diverso que la metamorfosis misma. Puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el no-cuestionamiento de esa transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad. Lo «siniestro» de la historia, la extrañeza e inseguridad suscitadas por lo inexplicable, la «conmoción (intelectual y emocional) ante el orden violado» (Barrenechea 1978, p. 94) se desplaza, por ello, de una transgresión —la que al comienzo pareció decisiva— a otra cuya presencia intolerable se dibuja cada vez más nítida a medida que progresa el relato: la paulatina adaptación de los personajes al suceso imposible —con toda una gama de reacciones cada vez más anómalas en relación con los patrones de conducta previsibles según nuestros

---

<sup>79</sup>Hay quien, incluso, define el mundo descrito por Kafka como un mundo «normal», lo que significa que no se plantea transgresión alguna (véase González Salvador 1980:49).

criterios de realidad— se erige en el *imposible* que atenta más virulentamente contra el orden asumido como normal.

[...] Que los personajes no cuestionen su propia norma ni, en última instancia, su propia noción de realidad, no implica que el texto mismo no la cuestione. Se trata, simplemente, de un cuestionamiento no representado en el interior del mundo ficcional, que surge, según la acertada distinción introducida por Barrenechea (1978, p. 89), de la permanente confrontación *in absentia* de este universo «ciego a lo insólito», enrarecido, deshumanizado, con un modelo de realidad que se sugiere fragmentariamente a través de algunas reacciones más o menos «normales» de los personajes (como el pánico de la madre, la inicial mezcla de temor y compasión de la hermana, la ternura y preocupación de Gregorio por ella, etc.)

El cuestionamiento de la convivencia de estos dos mundos se produce, empero, en una doble dirección: el modelo de realidad subyacente hace aparecer las conductas de los personajes como transgresivas de un orden asumido como normal pero, a su vez, el universo enrarecido que la ficción presenta como *fáctico*, denuncia ese modelo subyacente como ilusorio, propone implícitamente la revisión de las nociones mismas de realidad y normalidad.

Así, en los relatos de Kafka, como en los de otros escritores fantásticos del siglo XX (Borges y Cortázar son dos ejemplos perfectos), nos encontramos con una nueva manera de cultivar el género que no funciona según los esquemas todorovianos (pero que, como enseguida veremos, se ajusta a la definición que estoy exponiendo): lo que Alazraki denomina neofantástico.<sup>80</sup>

La ausencia de tres aspectos fundamentales es lo que diferencia, según Alazraki, lo neofantástico de lo fantástico tradicional (que identifica con el cultivado en el siglo XIX):<sup>81</sup> la explicación del fenómeno, el sentido claro de éste y el componente terrorífico. Según Alazraki, la intención de provocar miedo en el lector no se da en los relatos neofantásticos, sino que, por el contrario, estos producen perplejidad o inquietud «por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario» [1990:29]. Pero eso, a mi entender, lo iguala a lo fantástico del siglo XIX,

---

<sup>80</sup>Véase Alazraki [1983] y [1990].

<sup>81</sup>Un fantástico «tradicional» que se ha seguido cultivando con gran éxito a lo largo de este siglo XX por autores como Arthur Machen, H. P. Lovecraft, Robert Bloch o, más recientemente, Stephen King y Clive Baker.

puesto que ambos se basan en una misma idea: el rechazo de las normas o leyes que configuran nuestra realidad.

Lo que parece deducirse de las opiniones de Alazraki, y también de Todorov, es que la literatura fantástica contemporánea se inserta en la visión posmoderna de la realidad, según la cual el mundo es una entidad indescifrable. Idea que tiene sus fuentes en una serie de cambios científicos fundamentales, iniciados a fines del siglo XIX: por un lado, la creencia científica en el azar, contra el paradigma omniexplicativo de la física clásica (teoría de la relatividad, revisión del darwinismo, teoría del caos); y, por otro, en el descrédito de los grandes sistemas de pensamiento, idea que se remonta a Nietzsche y que tiene sus principales manifestaciones en Heidegger y Gadamer.<sup>82</sup> Vivimos, por lo tanto, en un universo totalmente incierto, en el que no hay verdades generales, puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a lo real: el «universo descentrado» al que se refiere Derrida. Esa imposibilidad de conocimiento de la realidad ha llevado, en palabras de Paul de Man [1971:17], a plantear el mundo como una construcción artificial de la razón. En lugar de explicar la realidad de un modo objetivo, la razón elabora modelos culturales ideales que impone a ese mundo que es, por definición, indescifrable. Y la función de la literatura se concibe, así, como la revelación de la imposibilidad del conocimiento: la literatura se encarga de subrayar esa pérdida de verdades, de certezas a nivel general.

Esto significa que no existe una realidad inmutable porque no hay manera de comprender, de captar qué es la realidad. Lo que da la razón, en parte, a Todorov y a Alazraki al postular la imposibilidad de toda transgresión: si no sabemos qué cosa es la realidad, ¿cómo podemos plantearnos transgredirla? Más aún, si no hay una visión unívoca de la realidad, todo es posible, con lo cual tampoco hay posibilidad de transgresión.

Pero he advertido que dicha concepción sólo da en parte la razón a Todorov y a Alazraki porque si bien es cierto que la filosofía posmoderna justifica perfectamente esa idea, nuestra experiencia de la realidad nos sigue diciendo que los seres humanos no se transforman en insectos ni vomitan conejos vivos (como

---

<sup>82</sup>En relación al complejo asunto de la posmodernidad en literatura véanse, entre otros, Barth [1984-1985], Marchán Fiz [1984], Foster [1985], Pardo [1986], Lyotard [1986], Habermas [1989], Vattimo [1990], Calinescu [1991], Rowe [1992], Wellmer [1993], Jauss [1995], Jameson [1996], Lyon [1996] y Navajas [1996].

el protagonista de «Carta a una señorita de París», de Cortázar). Por lo tanto, poseemos una concepción de lo real que, si bien puede ser falsa, es compartida por todos los individuos y nos permite, en última instancia, plantear la dicotomía normal / anormal en la que se basa todo relato fantástico. Porque no olvidemos, y el propio Todorov lo reconoce, que el mundo del relato fantástico contemporáneo es nuestro mundo, y todo aquello que, situado en él, contradiga las leyes físicas por las que creemos que se organiza dicho mundo, va a suponer una transgresión evidentemente fantástica.

Es por eso que debemos ir más allá de la definición de Alazraki y plantear que lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como sucede en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo:

Hasta el presente siglo, se puede decir que los escritores parten de concepciones empíricas, aunque bastante estables, respecto a la realidad, dirigiéndose, para encontrar los elementos antinómicos, a las esferas religiosas, míticas, mágicas, legendarias. En nuestro siglo se realiza una revolución: la seguridad acerca de la realidad entra en crisis, a la vez que se secan las fuentes del absurdo «institucionalizado» (religión, mito, etc.). La dialéctica realidad / irrealidad se implanta, pues, *ex novo* y sólo en el terreno de la resquebrajada y huidiza realidad. [...] convertidas en algo fugaz las características de lo real, queda también comprometida la identificación de su contrario. Lo maravilloso (siempre en sentido peyorativo: el absurdo, la pesadilla) anida en la cotidianidad, la hace aún más impenetrable, enemiga, incomprensible. Si lo maravilloso tradicional ponía en duda las leyes físicas de nuestro mundo, lo maravilloso moderno desmiente los esquemas de interpretación que el hombre en su larga trayectoria ha dispuesto para su propia existencia (Segre 1985:258).<sup>83</sup>

Eso es, básicamente, lo que pretende Borges con sus cuentos fantásticos: demostrar que el mundo coherente en el que creemos vivir, gobernado por la razón y por categorías inmutables, no es real (en una valoración extrema del idealismo absoluto). Borges parte de una premisa fundamental en su reflexión: la

---

<sup>83</sup>Segre se refiere con el término «maravilloso», evidentemente, a lo que hemos dado en denominar «fantástico».

realidad es incomprensible para la inteligencia humana, pero eso no ha impedido al ser humano elaborar multitud de esquemas que intentan explicarla (filosofía, metafísica, religión, ciencia). Y el resultado de la aplicación de dichos esquemas de pensamiento no es la explicación del universo sino la creación de una nueva realidad: el ser humano, incapaz de conocer el mundo, crea uno a la medida de su mente (no es extraño, pues, que se considere a Borges uno de los padres de la posmodernidad), donde, de algún modo, y esa es la terrible ironía que Borges nos quiere hacer ver, el hombre vive feliz. La realidad es, por lo tanto, una construcción ficticia, una simple invención. Lo que hacemos, en definitiva, es emular a los anónimos artífices de Tlön, quienes crean un mundo a nuestra imagen y semejanza, un mundo ordenado, «un laberinto urdido por los hombres»,<sup>84</sup> que acaba imponiéndose al mundo real.<sup>85</sup>

Así pues, si la literatura fantástica del siglo XIX nos advertía de la posibilidad de que la realidad sobrepasase el conocimiento racional, Borges va un paso más allá al postular que el mundo coherente en el que creemos vivir es puro artificio, irreal. Y eso, a mi entender, y a pesar de las palabras anteriormente citadas de Alazraki, produce inquietud y asombro en el lector. Pensemos en los tres relatos siguientes, historias en las que el miedo, a primera vista, parece no jugar un papel de importancia: «La metamorfosis», de Kafka, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, y «Carta a una señorita de París», de Cortázar: aunque los diversos narradores no busquen, mediante la trama o la atmósfera, crear un efecto terrorífico, ¿cómo podemos calificar a la impresión que genera en el lector lo que significa la posibilidad de que un hombre se despierte una mañana convertido en insecto? ¿o de que en el mundo real empiecen a aparecer objetos provenientes de

---

<sup>84</sup>Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», p. 35.

<sup>85</sup>Como vemos en el ejemplo citado, seguimos necesitando de lo real para deducir que un fenómeno es fantástico. Aunque quizás, en estos tiempos posmodernos, deberíamos hablar, tal y como hace Serra [1978:106], de lo «ordinario», más que de lo real, planteando así, la oposición ordinario / extraordinario. Serra parte de la idea de que la esfera de lo real es inabarcable: «la realidad, *toda* la realidad, postula todos los reales posibles, aun lo racionalmente imposible». Y es por eso que propone la oposición ordinario / extraordinario, es decir, el choque entre el orden establecido, habitual de lo real, y «otros órdenes de lo real no habituales donde caben las dimensiones imaginaria, onírica, extralógica, extrasensorial, sobrenatural; en síntesis, “lo fantástico”». Serra distingue, a su vez, diversos grados de lo «extraordinario»: hiperbólico, extrasensorial, extralógico y sobrenatural. Los tres primeros, si bien no suspenden las leyes naturales, descubren otras leyes secretas y misteriosas de lo real, al margen de lo ordinario.

un mundo ficticio?<sup>86</sup> ¿o de que un individuo vomite pequeños conejitos, por más encantadores que estos puedan ser, y que trate por todos los medios de esconderlos, en lugar de preguntarse por qué los vomita? En estos tres cuentos se hace evidente que la transgresión de las leyes de la realidad genera inquietud por la simple posibilidad de dicha transgresión, lo que ya no las hace estables ni fiables.

Así pues, aunque en la narrativa fantástica del siglo XX el narrador y los personajes no siempre manifiestan abiertamente su desconcierto, no cabe duda, como advierte Reis [1980:7], de que «o leitor concreto, exactamente por causa desse silêncio, ao confrontar os acontecimentos fantásticos com os parâmetros fornecidos pela realidade, constata sua incompatibilidade. O fantástico produz uma ruptura, ao por em cheque os precários contornos do real cultural e ideologicamente estabelecido».

Por lo tanto, más que entender lo neofantástico como diferente de lo fantástico tradicional, creo que lo neofantástico representa una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico, en función de una noción diferente del hombre y del mundo: el problema planteado por los románticos acerca de la dificultad de explicar racionalmente del mundo, ha derivado en nuestro siglo hacia una concepción del mundo como pura irrealidad. Como afirma Teodosio Fernández [1991:45]:

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

Algunos estudiosos del género han tratado de diferenciar lo fantástico tradicional de su reelaboración contemporánea en función de un supuesto uso

---

<sup>86</sup>Recuérdese que en la postdata con la que se cierra el relato de Borges, el narrador refiere que han empezado a aparecer en nuestro mundo objetos provenientes de Tlön, un planeta ficticio. Y no sólo eso, sino que dicha postdata termina con la amenaza de disolución del mundo real, sustituido por «la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado» como es Tlön. Es evidente que, detrás de la historia narrada, subyace una reflexión que va más allá de lo meramente fantástico, puesto que Tlön es, en definitiva, una metáfora de nuestro mundo: preferimos el orden representado por Tlön, en última instancia ficticio, a aceptar que la realidad es algo caótico, imprevisible e incomprensible.

particular del lenguaje. Así, Campra [1981] nos ofrece uno de los primeros análisis de lo fantástico desde ese punto de vista, planteando como caracterizadora del género una transgresión lingüística en todos los niveles del texto: en el nivel semántico (referente del relato), como superación de límites entre dos órdenes dados como incomunicables (natural / sobrenatural, normal / anormal); en el nivel sintáctico (estructura narrativa), reflejado, sobre todo, en la falta de causalidad y de finalidad;<sup>87</sup> y en el nivel del discurso, como negación de la transparencia del lenguaje (utilización, por ejemplo, de una adjetivación fuertemente connotada). Estas oposiciones y transgresiones no funcionan, pues, como un hecho puramente de contenido; vienen también a subvertir las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso como otros modos de la transgresión. Eso le lleva a concluir que «Il fantastico non é [...] solo un fatto di percezione del mondo rappresentato, ma anche di scrittura, per cui la sua caratterizzazione può essere definita storicamente secondo diversi livelli» (p. 227). En definitiva, lo que Campra plantea en su artículo es que en el siglo XX se ha dado un cambio fundamental: el paso de lo fantástico como fenómeno de percepción (domina el componente semántico), propio del siglo XIX, a lo fantástico como fenómeno de escritura, de lenguaje. Un predominio del nivel verbal que está directamente relacionado con una tendencia general del contexto literario. Una idea que Campra desarrolló en un artículo posterior:

la literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos —no necesariamente fantásticos—; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre los distantes elementos de lo real (Campra 1985:97).

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

---

<sup>87</sup>Campra [1981:217] afirma que la literatura fantástica altera la dinámica convencional de los textos narrativos puesto que la motivación no es intuible ni se le propone al lector explicación alguna. Altera, en definitiva, la verosimilitud sintáctica (Kristeva 1968), uno de cuyos principios básicos es la motivación de los diversos procesos que se ponen en movimiento en el texto.

fantástico tradicional como lo fantástico contemporáneo se basan en una misma idea: producir la incertidumbre frente a lo real. Es cierto que pueden haber cambiado las formas para expresar la transgresión, pero seguimos necesitando lo real como término de comparación para determinar la fantasticidad, si es posible denominarla así, de un texto literario.<sup>88</sup>

En definitiva, lo fantástico contemporáneo mantiene la estructura básica del género a lo largo de su historia: plantear la contradicción entre lo natural y lo sobrenatural. Es por esto que la narrativa fantástica tradicional y la neofantástica están mucho más cerca de lo que Alazraki demuestra en sus artículos: «la funzione del fantastico, oggi come nel 1700, ma attraverso meccanismi ben diversi —e che indicano il cambiamento di una società, dei suoi valori, in tutti gli ordini— rimane quella di illuminare per un attimo gli abissi di inconoscibilità che esistono fuori e dentro de l'uomo, di creare quindi un'incertezza su tutta la realtà» (Campra 1981: 227). Y, como se hace patente con la obra de los autores antes citados, el género fantástico goza de una vida muy saludable, lejos de las apocalípticas aseveraciones de Todorov.

---

<sup>88</sup>Erdal [1998] va aún más lejos al definir lo fantástico moderno como un fenómeno lingüístico, aunque también considera «a dicha narrativa dependiente en extremo de una noción de extratexto que la define como expresión de una realidad contrastada» (p. 111).

## Capítulo II

### BREVE HISTORIA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA (SIGLOS XVIII Y XIX)

Lo sobrenatural ha sido un elemento presente en la literatura desde sus inicios. Pensemos, por ejemplo, en los milagros bíblicos, en las lamias y las harpías de la tradición griega (así como toda la mitología y los textos homéricos), en el hombre-lobo del que ya nos hablaba Petronio (y, más tarde, María de Francia en el *Lai Bisclavret*), en los gules (vampiros) que aparecen en *Las Mil y Una Noches*, en las hechiceras y los brujos de las novelas de caballerías o de las *Eddas* escandinavas, o, por ejemplo, en la aventura de Pánfilo con los espíritus en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, así como en todos aquellos seres y acontecimientos maravillosos que aparecen en los cuentos de hadas. Pero lo que llamamos específicamente «literatura fantástica» surgió a mediados del siglo XVIII.

#### 1. LA NOVELA GÓTICA

Se considera que la literatura fantástica nace con la novela gótica inglesa,<sup>89</sup> subgénero narrativo que inauguró Horace Walpole con *The Castle of Otranto*, publicada en diciembre de 1764.<sup>90</sup> La aparición de la novela gótica supuso la reincorporación del elemento sobrenatural a la literatura, después del rechazo que éste había sufrido por parte de la teoría literaria de la época.<sup>91</sup> La utilización de la

---

<sup>89</sup>Existe abundante bibliografía sobre la novela gótica, sus características, su aparición y su significación en la literatura europea de los siglos XVIII y XIX; véanse, entre otros, Birkhead [1921], Summers [1964], Varma [1966], Killen [1967], Lévy [1968], Punter [1980], Carnero [1983], Frank [1984], Haggerty [1989], Geary [1992], Miles [1993] y Voller [1994].

<sup>90</sup>Aunque pocos años antes ya habían sido publicadas dos novelas clasificables como góticas: *Fernando, conde de Fathom*, de Tobías Smollet (1753), y *Longsword, Earl of Salisbury* (1762), de Thomas Leland.

<sup>91</sup>El cambio de sensibilidad que permite la aparición de este género narrativo se considera un fenómeno prerromántico o anunciador del romanticismo. Este cambio hacia un gusto manifiesto por lo funeral y lo macabro se explica de diferentes maneras, tal y como señala Glendinning [1994:101]: «ya como manifestación puramente literaria o filosófica (engendrada en, y transmitida por, los libros), ya como consecuencia del desarrollo de la burguesía en las

fantasía en la literatura había sido censurada por su falta de verdad, por su inverosimilitud, en definitiva, por su falta de lógica.<sup>92</sup> Aquello que la razón no podía explicar era imposible, y, como tal, mentira. Se postulaba, así, la necesidad de relacionar la novela con la realidad, con su tiempo, alejándose de la atemporalidad e irrealidad propias de la novela de caballerías y otras manifestaciones de lo irracional.

Pero la novela gótica trascendió dichas concepciones al plantear una nueva relación con lo sobrenatural. Sus páginas, pobladas de espíritus, demonios y todo tipo de apariciones, devolvieron el elemento fantástico a la literatura. Pero esa recuperación de lo sobrenatural supuso una concepción diferente de dicho fenómeno. Si hasta la época del Racionalismo podemos decir que el hombre creía en lo sobrenatural, a partir del siglo XVIII, la relación del lector con todo ese tipo de fenómenos cambió radicalmente: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de los entes sobrenaturales. Reducido su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo total de la superstición (a la que Voltaire consideraba el peor azote de la raza humana). Así pues, podemos decir que hasta el siglo XVIII, lo verosímil incluía tanto la naturaleza como el mundo sobrenatural, unidos de forma coherente por la religión. Con el racionalismo del Siglo de las Luces, estos dos planos se hicieron antinómicos, y suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido.

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

---

sociedades europeas, ya como el fruto de la introducción de nuevos cementerios y sepulcros más individualizados, ya como producto de cierto descenso en las creencias religiosas con su correspondiente ascenso de tendencias libertarias; o ya como el resultado de las modificaciones de las perspectivas y fronteras de las ciencias, que trajeron consigo una renovación psicológica en el Occidente».

<sup>92</sup>Poco tiempo antes de la publicación de *The Castle of Otranto*, Thomas Warton, en sus *Observaciones sobre «La Reina de las Hadas» de Spenser* (1754), había reivindicado la literatura medieval «en nombre de una capacidad imaginaria superior a lo que permiten las reglas neoclásicas» (Carnero 1983:107). Otros libros que coinciden en dicha reivindicación son el *Ensayo sobre el genio de Pope* (1756-1782), en el que Joseph Warton reivindicaba «lo maravilloso de las novelas de caballerías, equiparándolo con la dimensión fantástica de la mitología clásica» (Carnero 1983:107), y *Letters on Chivalry and Romance* (1762), de Richard Hurd, «uno de los libros que más contribuyeron al nacimiento de la novela gótica inglesa» (Cuenca 1990:75), en el que se hace una alabanza de la literatura gótica (medieval), es decir, de la materia de Bretaña, en la que la iguala con las obras de Homero

«jugar literariamente con ello» (Llopis 1985:10). La excitación emocional producida por lo desconocido no desapareció, sino que se trasladó al mundo de la ficción: necesitada de un medio expresivo que no entrara en conflicto con la razón, lo encontró en la literatura. Así pues, no ha de parecer extraño afirmar que la literatura fantástica es producto del escepticismo racionalista, es decir, que dicho género no surgió hasta el momento en el que lo sobrenatural no había desaparecido como creencia.

Esa necesidad de recuperar lo fantástico en literatura, fue expresada por el propio Walpole en el prefacio a la primera edición de *The Castle of Otranto*, novela que fue presentada al público como la traducción de un relato italiano publicado en 1529, pero compuesto muchos años atrás, en el tiempo de las cruzadas:<sup>93</sup>

Los milagros, las visiones, la necromancia, los sueños y otros acontecimientos sobrenaturales ahora son excluidos de la narrativa. No era el caso cuando nuestro autor escribió; mucho menos en el momento en que se supone sucedió la historia. Las creencias en toda clase de prodigios estaban tan establecidas en esos tiempos oscuros que un autor no sería leal a los usos de la época si omitiera mencionarlos. No está obligado a creerlos, pero se debe representar personajes que son partícipes de esa creencia (Walpole 1993:17-18).

Sobre este aspecto volvió a insistir en el prólogo a la segunda edición de su novela (1765),<sup>94</sup> donde, después de reconocer su propia autoría, intentó defenderse de las numerosas críticas que había recibido su obra. Para ello, Walpole reivindicó de nuevo la facultad imaginativa en la creación literaria:

Fue un intento de unir dos tipos de narrativa, la antigua y la moderna. En la primera, todo era imaginación e improbabilidad; en la segunda, siempre se intenta copiar, y a veces con éxito, la naturaleza. No ha faltado invención, pero los grandes recursos de la fantasía han sido condenados por una fidelidad estricta a la vida común.

El autor de estas páginas pensó que era posible reconciliar los dos tipos de narración. Deseoso de dejar en libertad a los poderes de la fantasía por los infinitos reinos de la invención, y así crear situaciones interesantes, quiso conducir a los agentes mortales de su drama según las reglas de la probabilidad; en suma, hacerlos

---

<sup>93</sup>Este juego de falsa autoría incluye dos identidades inventadas por Walpole: la del supuesto autor italiano, Onufrio Muralto, y la de su traductor inglés, William Marshall. Como advertí en el capítulo anterior, el recurso de presentarse como simple editor o traductor de la obra escrita es una convención literaria que ha sido muy utilizada en la narrativa fantástica.

<sup>94</sup>Que lleva el sugerente subtítulo de «A Gothic Story», indicando de este modo la ambientación medieval de la historia y no el género que había nacido con ella.

pensar, hablar y actuar como lo harían hombres y mujeres terrenos en circunstancias extraordinarias (Walpole 1993:20).

Es decir, enfrentar a personajes «reales» con acontecimientos sobrenaturales en un mundo normal, semejante al del lector, lo que suponía rechazar tanto esa exigencia ilustrada de una verosimilitud «realista» total, como los excesos «fabulosos» de la novela de caballerías. Walpole aboga, en definitiva, por la creación de un nuevo tipo de ficción.

*The Castle of Otranto* está poblado de fenómenos que escapan a las leyes habituales de la naturaleza (fantasmas, esqueletos andantes, partes de una armadura gigantesca que surgen de la nada, una estatua que sangra), pero que son presentados al lector de una forma tan real como el resto de acontecimientos «naturales» que aparecen en la historia. La novela gótica se construye, pues, proponiendo un juego que será fundamental para la literatura fantástica posterior: la contraposición de lo racional con lo irracional, de lo creíble con lo increíble. Una contraposición que busca un efecto básico: aterrorizar al lector. Y no ya sólo aterrorizarle con los monstruos y prodigios que aparecen en la obra, sino con la idea terrible que se esconde tras ellos, y que encontrará su más perfecta expresión en el cuento fantástico del siglo XIX: la fragilidad y poca fiabilidad de la realidad en que está inmerso el lector.

El argumento de la novela de Walpole es el siguiente: Manfred, príncipe de Otranto, ha usurpado el reino a Alfonso, el legítimo soberano (a quien envenenó en Palestina), y vive atemorizado por una profecía, según la cual «el castillo de Otranto debía dejar de pertenecer a esa familia cuando su verdadero propietario se volviera demasiado grande para habitarlo» (p. 25). La novela se inicia poco antes de la boda de Conrad, hijo de Manfred, con Isabella. Pero ésta no puede celebrarse porque Conrad muere aplastado por un gigantesco casco que ha surgido de la nada. La profecía empieza a cumplirse, pues ésta también contenía la amenaza de que el usurpador se quedaría sin hijos varones. Es por eso que Manfred repudia a su esposa y decide casarse con Isabella, para que ésta conciba un heredero. Pero Isabella huye, ayudada por Teodoro, que guarda un extraño parecido con el retrato de Alfonso y que es sospechoso de complicidad en el asesinato de Conrad. Poco después, Teodoro es detenido y encarcelado, pero logra escapar, ayudado por Matilde, la hija de Manfred, de quien se enamora. Una noche, enterado Manfred de

que Teodoro va a volver al castillo para encontrarse con una dama junto a la tumba de Alfonso, va al lugar de la cita y mata a la mujer, creyendo que se trata de Isabella. Pero la dama no es otra que su hija Matilde. Entonces, el espectro de Alfonso aparece en el patio del castillo en forma de gigantesca armadura (cumpliéndose así la profecía). El terror obliga a Manfred a confesar su crimen. La novela termina con la boda de Teodoro, que no es otro que el legítimo heredero, con Isabella. Manfred y su esposa acaban retirándose a un convento.

La historia del malvado Manfred, príncipe de Otranto, llena de amores imposibles, de mujeres perseguidas, ambientada en un castillo repleto de misterios terroríficos y de fenómenos que escapan a las leyes habituales de la naturaleza, sentó las bases de un género que en poco tiempo se convirtió en un verdadero éxito editorial en toda Europa.<sup>95</sup> Una de las razones fundamentales de su rápida difusión se debió al hecho de que reflejaba las exigencias de un gusto y una estética que venían desarrollándose a lo largo del siglo XVIII. La poesía sepulcral de Young, los grabados de Fuseli, Goya y Salvatore Rosa, el concepto de lo sublime, proponían al lector y al espectador un nuevo placer estético que se traducía en una fascinación por el horror, por todo aquello que había de irracional en la realidad y en el hombre, una vez que, como ya he dicho, lo sobrenatural y lo maravilloso habían sido desterrados del mundo real.<sup>96</sup> Todo lo que la razón había rechazado, volvía ahora para estimular la sensibilidad del lector. El mundo, dominado por la razón, se había convertido en algo prosaico, carente de pasión: «en esta época — escribe el propio Walpole, en una carta a Mme. du Deffand—,<sup>97</sup> que no soporta

---

<sup>95</sup>Summers [1941] cataloga unas 2000 novelas góticas publicadas en Europa y Estados Unidos entre 1790 y 1820. Si bien dicho catálogo incluye algunas obras cercanas a lo sentimental, lo cierto es que la enorme cantidad de títulos es un testimonio del enorme éxito que tuvo la novela gótica en ese periodo.

<sup>96</sup>La aparición de la novela gótica coincide con el desarrollo del gusto por lo horrendo y lo terrible, una nueva sensibilidad —lo sublime— que tomaba el horror como fuente de deleite y de belleza. En los primeros años del siglo XVIII se divulga el *De Sublime* del Pseudo-Longino a través de los comentarios de Boileau (que lo había traducido en 1674) y de Bouhours (*vid.* Wood 1972 y Litman 1991). Lo sublime, como sabemos, abarca lo extraordinario, lo maravilloso y lo sorprendente, lo que no forma parte del sistema establecido, y despierta el sentimiento del terror, una de las pasiones más elevadas. No es extraño que en esos años se publiquen diversos tratados que analizan la estética de lo horrendo y lo terrible, como el de J. Aikin, *On the Pleasure derived from Objects of Terror* (en sus *Miscellaneous Pieces in Prose*, 1773), o el de N. Drake, *On Objects of Terror*. Véase en relación a ello Praz [1969] y la bibliografía por él citada.

<sup>97</sup>A Madame du Deffand debemos una frase que resume de forma perfecta lo que estoy diciendo acerca del escepticismo y el placer de lo fantástico: «No creo en fantasmas, pero me dan miedo».

otra cosa que no sea el frío sentido común [...], he dado rienda suelta a mi imaginación hasta que me inflamé con las visiones y sentimientos que despierta. La he compuesto en desafío a las reglas, los críticos y los filósofos, y por esa mismísima razón me parece aún mejor».<sup>98</sup> El lector, como los personajes de la novela, es enfrentado a unos fenómenos cuya presencia excede toda capacidad de comprensión, y ante los cuales no cabe otra reacción que la sorpresa, la duda y el temor.

Y así, todo aquello que representaban esos seres sobrenaturales (que podemos resumir en el miedo a la muerte y a lo desconocido) se trasladará al mundo de la ficción, para seguir aterrorizando al hombre. Pero éste ya no será un terror creído, sino un terror, como dije antes, gozado:<sup>99</sup>

sin el minucioso y documentado examen científico al que la Ilustración sometió las supersticiones populares en todos los países europeos, nunca se habría llegado a distinguir entre el terror auténtico y ese otro terror puramente literario que buscamos con el fin de anegarnos en el goce estético de los temblores [...]. Quiere decirse que a partir del siglo XVIII se daba la posibilidad de ese sensual y moroso gusto en asustarse que es tan característico del actual frecuentador de los géneros de terror; y gracias a la ciencia de la Ilustración ya el lector setecentista podía darse un pellizco y recordar que en realidad no corría ningún peligro (Sebold 1994:x-xi).

Pero la novela gótica no fue tan sólo un vehículo de expresión de lo sobrenatural, sino que sus páginas se abrieron también a otras experiencias referidas a la psicología del ser humano. Aspectos como la maldad, los deseos reprimidos, la pasión sentimental, las perversiones sexuales (violación, sadismo, necrofilia), son algunos temas que se encuentran en la novela gótica y que los románticos explotarán después en sus obras, donde llevarán a cabo una meditación mucho más profunda sobre la mente humana. Lo irracional y lo sentimental se dan la mano en la novela gótica.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup>Cito de Izquierdo [1993:10].

<sup>99</sup>Burke ya había planteado, en su *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1759), la posibilidad de sentir placer ante un objeto terrible, cuando estamos seguros de no recibir daño alguno. Aspecto que trata también Kant en su tratado *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764; reelaborado después en su *Crítica del juicio*, 1790), donde afirma que lo sublime terrible, si se produce fuera de lo natural, se convierte en lo *fantástico*. En relación a esto véanse Carnero [1983:32-35] y Musgrave [1997].

<sup>100</sup>Paralelamente al desarrollo de la novela gótica, se publicó en esos años otro género de relatos fantásticos que no responden a los tópicos góticos sino que se inscriben en la tradición oriental

Y lo que en Walpole no fue más que un simple y rudimentario bosquejo, alcanzará su máxima expresión en dos obras posteriores, consideradas como las obras maestras del género: *The Monk* (1796),<sup>101</sup> de M. G. Lewis, y *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin.<sup>102</sup> En estas novelas, a diferencia de la de Walpole, no aparece esa redención final encarnada en el convencional recurso de la anagnórisis y en el matrimonio de consolación entre Teodoro e Isabella. Así, por ejemplo, *The Monk* narra la historia de Ambrosio, prior del convento capuchino de San Francisco, en Madrid, un hombre de una rígida austeridad que acaba cayendo en las garras del demonio, quien ha asumido la forma de una mujer para tentarle (remedo evidente de la Biondetta de *Le diable amoureux* de Cazotte). Después de cometer numerosos crímenes, incluyendo el incesto y el parricidio, Ambrosio vende su alma al diablo para escapar de la Inquisición. Entonces, el demonio se lo lleva volando hasta la cima de una montaña de Sierra Morena, desde donde lo arroja al vacío. No hay, como digo, posibilidad alguna de redención. El mal termina siempre por vencer.<sup>103</sup>

*Melmoth the Wanderer* supone la última vuelta de tuerca al género gótico. Melmoth es un hombre que ha firmado un pacto con el demonio a cambio de la inmortalidad, pero ya no soporta más su existencia eterna. Según el pacto firmado, sólo podrá morir si encuentra a otro mortal que esté dispuesto a reemplazarlo. Melmoth, después de tratar de convencer a diversas personas (Satanto, prisionero en un manicomio; Moncada, preso de la Inquisición; etc.), acaba arrojado al mar por el demonio, donde desaparece para siempre. La novela posee una

---

de *Las Mil y Una Noches*. Entre ellos destaca por su calidad la novela *Vathek* (1776), de William Beckford, una de las grandes obras maestras del género fantástico, de la que dijo Borges [1989:136], con su proverbial lucidez: «Hay un intraducible epíteto inglés, el epíteto *uncanny*, para denotar el horror sobrenatural; ese epíteto (*unheimlich* en alemán) es aplicable a ciertas páginas de *Vathek*; que yo recuerde, a ningún otro libro anterior».

<sup>101</sup>Summers [1964:297] demuestra que la fecha correcta de su primera edición fue 1796, en lugar de 1795, como se ha aceptado comúnmente. La novela de Lewis obtuvo un gran éxito: se reeditó en 1796, siendo reimpressa tan sólo un mes después, y entre esa fecha y 1800 se publicaron cinco ediciones más. Aunque hay que advertir que tuvo graves problemas con la censura, que paralizó la venta de la primera edición y obligó a Lewis a eliminar algunas pasajes en la segunda edición y en las que le siguieron.

<sup>102</sup>A estas novelas suele añadirse *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, pero esta obra va más allá de lo fantástico al plantear una explicación científica de los hechos que se narran; es por esto que se la suele citar también como un claro precedente de la ciencia ficción.

<sup>103</sup>En relación a la novela de Lewis véase el interesante comentario de Praz [1988].

introspección psicológica que va mucho más allá del simple tratamiento que se hace de los personajes y sus motivaciones en anteriores narraciones góticas.

Pero no todas las novelas góticas inglesas publicadas en esos últimos decenios del siglo XVIII respondían con la misma fidelidad a las características hasta ahora comentadas. Paralelamente al gótico sobrenatural, se desarrolló otra forma de entender el género, que surge con las novelas de Clara Reeve y, sobre todo, de Ann Radcliffe,<sup>104</sup> y cuyo rasgo principal es la racionalización de lo fantástico. Esa forma de entender el género se ha denominado «gótico sentimental», para distinguirla de lo «gótico terrorífico o sobrenatural» de Lewis y Maturin.

Ann Radcliffe, en un artículo publicado en 1826 en el *New Monthly Magazine* con el título «On the Supernatural in Poetry», postula la siguiente distinción, que, a mi entender, resume las dos variantes del género:

El terror y el horror son tan opuestos entre sí que el primero expande el alma y despierta las facultades dormidas hacia las esferas más altas de la existencia; el otro, la contrae, la congela, la aniquila por completo. Ni Shakespeare ni Milton en sus ficciones ni el señor Burke en sus ensayos han considerado el horror como origen de lo sublime, mientras que todos coinciden en señalar el terror como su verdadera fuente (cito de Cueto 1999:15).

Radcliffe se adhiere a la defensa que las preceptivas neoclásicas hicieron del terror, considerado un sentimiento conveniente a la dramaturgia clásica, frente al horror, que se convirtió en un sentimiento moral y estéticamente condenable. No quiero detenerme en la polémica terror / horror, puesto que más adelante la analizaré con detalle (*cf.* cap. VI, apartado 2.4.1.).

Debemos tener en cuenta que las novelas de Ann Radcliffe, y las de sus seguidores, son relatos de carácter moral en los que se describe el proceso de iniciación del protagonista a los secretos y dolores de la vida. Como señala Cueto [1999:15],

Puede decirse que esta corriente desarrolla en un plano simbólico los mismos conflictos que la novela sentimental de corte realista, con Jane Austen a la cabeza,

---

<sup>104</sup>Sobre la obra y el estilo de Ann Radcliffe, véanse, entre otros, Arnaud [1976] y Durant [1982], así como la bibliografía antes citada sobre la novela gótica en general.

planteaba en sus verosímiles y minuciosas recreaciones de la Inglaterra contemporánea: el camino por el que una joven llegaba al control de sus pasiones más «peligrosas», al autnocimiento y a la integración pertinente en un correcto sistema de valores.

Además, la utilización de lo sobrenatural explicado «tenía también su razón de ser dentro de los principios morales del “gótico sentimental”»: del mismo modo que las heroínas deben aprender a dominar sus delirios, han de percibir *correctamente* la realidad, entenderla dentro de los esquemas racionalistas de causa-efecto y abandonar los corruptores vuelos de la fantasía provocados por la superstición y la ignorancia. Así, este tipo de ficción pone en evidencia los oscuros rincones de la experiencia para iluminarlos con el resplandor de la Razón» (Cueto 1999:16).

Por el contrario, el «gótico sobrenatural», cuya mejor representación se encarna en *The Monk*, de Lewis, iba más allá de esa novela de iniciación, abocada siempre a un final feliz. El gótico sobrenatural, en el que lo fantástico es una evidencia «real» y no un simple error de percepción (o un truco malintencionado), es la expresión de una concepción fatalista y trágica del hombre y del mundo, en la que el contacto con lo sobrenatural conduce ineludiblemente a la condenación del individuo, aniquilado física y moralmente por sus fracasados intentos de satisfacer unas pasiones inalcanzables. Es por eso que sus protagonistas son seres atormentados por la insatisfacción, a la vez que por el descubrimiento de su otro lado, de esas pasiones que, como digo, acaban llevándole a la perdición. Nada que ver con el *happy end* de las novelas de Ann Radcliffe, ni mucho menos con su optimismo moral. Unido a eso, el «gótico sobrenatural» no duda en mostrar de forma detallada y explícita todo tipo de escenas sanguinarias y crueles, con la intención evidente de aterrorizar aún más al lector.

Clara Reeve, una de las escritoras góticas de mayor renombre, en el prólogo a *The Champion of Virtue, A Gothic Story* (1777)<sup>105</sup> censuró el uso que hizo Walpole de lo sobrenatural en su novela. Aunque en el prólogo Reeve declara su deuda con *The Castle of Otranto* (incluso utiliza el mismo recurso de presentarse como simple traductora de la obra), la intención y tratamiento de lo sobrenatural que se hace en la obra es muy diferente:

---

<sup>105</sup>Retitulada en su segunda edición como *The Old English Baron* (1778).

El propio Walpole calificó la obra de su discípula como tediosa e insípida, «una especie de Otranto reducido a la razón y la probabilidad», pues el sustrato «gótico» no puede evitar un desarrollo «moderno» de la acción, pleno de edificante moralina y sentimentalismo cursilón (Cuenca 1990:81).

Si bien Reeve no se mostraba contraria a la combinación de lo maravilloso con lo probable, como método para interesar del lector (habla de «a sufficient degree of the marvellous to excite attention»),<sup>106</sup> criticó, en el citado prólogo, lo que le pareció la utilización excesiva que Walpole hace de ello. La crítica de Reeve plantea, según Carnero [1983:110], un camino diferente en la composición de novelas góticas, que «consiste en plantear lo supuestamente sobrenatural no como algo que se dé en la realidad, sino como el resultado de sugerencias producidas por el miedo o cualquier emoción o desarreglo físico». Se crea así lo que se ha dado en llamar lo «maravilloso psicológico». En una obra posterior, *The Progress of Romance* (1785), Clara Reeve planteó la necesidad de «realismo» en la novela, de la pintura de la vida y las costumbres, lejos de los juegos maravillosos del *romance*.<sup>107</sup>

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describe what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own (*The Progress of Romance*, 1785, vol. I, evening viii; cito de Allot 1975:47).

Eso explicaría que en su propia elaboración de lo gótico tomase sólo lo anecdótico, y no lo sobrenatural, de la novela de Walpole.

El método de Ann Radcliffe se basa también en ese efecto de racionalización de lo sobrenatural, pero en su caso dicho efecto se consigue proponiendo una explicación que, como señala Schneider [1985:123], tiene su origen en las posibilidades físicas del lugar en el que suceden los hechos:

---

<sup>106</sup>Cito de Allot [1975:45].

<sup>107</sup>Véase Álvarez Barrientos [1991:88].

Leurs laborieuses complications, leurs énigmes puérides trouvent au dernier chapitre une explication rationnelle où les escaliers dérobés, les trappes et les fauses portes jouent le principal rôle. Quand les victimes innocentes, après avoir subi mille persécutions, sont enfin sauvées et que leurs bourreaux ont reçu leur châtement, on éclaircit le «mystère». La morale est sauve et la raison satisfaite.

Sometida a la moral y el buen sentido, la novela gótica pierde, de ese modo, su componente subversivo, y queda reducida a lo meramente anecdótico: la estética macabra y el sensualismo desbordado (ya presente en la novela sentimental de esos años). Podríamos decir, pues, que, lo «gótico sentimental» supuso reducir «de façon sans doute illégitime mais efficace le rêve gothique de Walpole aux dimensions d'un mélodrame bourgeois» (Lévy 1968:170).<sup>108</sup>

Semejante sometimiento al mundo de la razón ya fue reprochado por los críticos de la época, como queda reflejado, por ejemplo, en un artículo publicado en junio de 1798 en el diario francés *Spectateur du Nord*, en el que su autor hace el siguiente comentario del estilo narrativo de Ann Radcliffe: «Quoi de plus froid que cette explication très longue et très embrouillée, par laquelle l'auteur veut prouver à la fin du roman que tout est naturel dans ses miracles?».<sup>109</sup>

No es extraño, pues, que Duvergier de Hauranne bautizase el estilo de Ann Radcliffe como «merveilleux mécanique» en un artículo publicado en *Le Globe*, el 26 de diciembre de 1829, describiendo en tono mordaz esa manera de hacer de la escritora inglesa:

On accumulait apparitions sur apparitions, prodiges sur prodiges; mais, au dénouement, deux o trois trapes venaient tout expliquer, subterfuge mesquin, mystification ridicule, dont on ne pouvait être dupe qu'une fois (cito de Castex 1951a:6).

Pero a pesar de las críticas, la forma en que Ann Radcliffe y Clara Reeve reelaboraron lo gótico tuvo un gran éxito en Francia y, a través de ésta, en España. Podemos encontrar en la literatura francesa de esos años un gran número de obras que tomaron ciertos elementos estéticos de lo gótico —lo macabro, lo lúgubre y lo sentimental—, pero evitando todo escarceo con lo sobrenatural. Entre otros,

---

<sup>108</sup>No deja de ser curioso que las escritoras góticas optasen por esa tendencia racionalizadora y sentimental.

<sup>109</sup>Cito de Ramos Gómez [1988:37] (ella lo toma a su vez de Killen 1967).

podemos citar a los siguientes autores: Madame de Genlis,<sup>110</sup> Baculard d'Arnaud (sobre todo en su teatro), Saint-Pierre, Loaisel de Tréogate o la Marquesa de Ortinmar, quienes alcanzaron un gran éxito dentro y fuera del país galo (como veremos más adelante, fueron muy traducidos al español). La mayoría de estas novelas, pese a jugar con lo terrorífico, tenían un hondo contenido moral y didáctico, consecuente con los ideales ilustrados (véase Marco 1966).

Claro que no todos los autores franceses que se interesaron por lo gótico se quedaron en las puertas del género, adoptando sólo lo puramente superficial. El gótico sobrenatural tiene muy dignos representantes en Francia, tanto en el periodo anterior al romanticismo (cabría citar aquí a Reveroni Saint-Cyr, François Guillaume Ducray-Duminil, Victor Ducange, Pigault-Lebrun o Regnalt-Warin), como durante los años de dicho movimiento, puesto que autores como el vizconde d'Arincourt, Paul Lacroix, Jules Janin, Frédéric Soulié e incluso Victor Hugo y George Sand recurrieron a los modelos de la novela gótica *à la Lewis* para componer sus obras.<sup>111</sup>

Sin embargo, la profusión de obras que se dedicaban a repetir hasta la saciedad, y sin ingenio, los clichés que identificaban a la novela gótica, produjo que los lectores empezasen a mostrar su cansancio. Y es que se hizo tan evidente dicha reiteración, tanto argumental como escénica, que se empezó incluso a bromear sobre ello: sirva de ejemplo la receta que proporcionaba ya en 1798 el diario francés *Spectateur du Nord* a todo el que quisiese escribir un relato gótico:

---

<sup>110</sup>La novela más famosa de Mme. de Genlis, *Les Chevaliers du Cygne ou la cour de Charlemagne, conte historique et moral*, es un curioso ejemplo de esa transformación de la novela gótica: publicada en 1795, el componente sobrenatural que en ella había desapareció en su segunda edición (1805), quizá como reflejo de ese cambio en función del gusto literario del momento. Véase Ramos Gómez [1988:103-104, n. 42].

<sup>111</sup>Todo esto no quiere decir que hasta la expansión del cuento fantástico durante el romanticismo, la literatura fantástica francesa se reduzca a la imitación de los modelos ingleses de la novela gótica. Pocos años antes, Jacques Cazotte, había compuesto una de las obras fantásticas más interesantes de esa época, muy cercana estéticamente al género gótico y con un evidente componente alegórico: *Le Diable amoureux* (1772), en la que el demonio se convierte en una metáfora del deseo (bajo la forma de una mujer, se enamora de un militar español, después de que éste lo haya invocado), tal y como sucederá en *The Monk*, de Lewis, o en el *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki. Cazotte no fue el único cultivador del relato fantástico en la Francia del siglo dieciocho, tal y como ha demostrado Ramos Gómez [1988], obra a la que remito de nuevo para un conocimiento en profundidad sobre este aspecto.

Un vieux château dont la moitié est en ruine;  
un long corridor, avec beaucoup de portes, dont plusieurs doivent être cachées;  
trois cadavres encore tout sanglants;  
trois squelettes bien emballés;  
une vieille femme pendue, avec quelques coups de poignard dans la gorge;  
des voleurs et bandits à discrétion;  
une dose suffisante de chuchotements, de gémissements étouffés et d'horribles fracas;  
tous ces ingrédients, bien mêlés et partagés en trois portions ou volumes, donnent  
une excellente mixture que tous ceux qui n'ont pas la sang noir pourront prendre  
dans leur bain immédiatement avant de se coucher. On en sentira le meilleur effet.  
*Probatum est.*<sup>112</sup>

Así, por ejemplo, lo vio pocos años después Mariano Carnerero en una reseña de la traducción que Gaspar Zavala y Zamora hizo de *Oderay*, la novela de Ambroise Palisot de Beauvois. En dicho artículo, Carnerero, demostrando que estaba al tanto de lo que sucedía fuera de España, comenta la proliferación de «novelas desenfrenadas», advirtiendo que

Cuando Madama Radcliffe publicó *Los Misterios de Udolfo* y *El Italiano o el Confesonario de los Negros*, y Madama la Roche *Los Niños de la Abadía*, la Inglaterra se vio inundada de novelas: las que, queriendo imitar a aquellas, sólo fueron una serie de embrollos y de disparates los más absurdos; sean ejemplo *El Conde de Santerre*, *El espíritu de Turretville* o *La semejanza misteriosa*, y otras varias (*Memorial Literario*, 10 de mayo de 1805, p. 166; cito de Alonso Seoane 1995:49, n. 8).

La novela gótica entró en crisis en la segunda década del XIX y dejó de ser cultivada en Inglaterra, su país de origen, hacia 1820, año de la publicación de *Melmoth the Wanderer*, novela que significa, a la vez, el momento cumbre del género y su superación, puesto que trascendió las estrecheces del mismo para convertirse en una novela plenamente fantástica. La explicación de esta crisis es sencilla: el lector se había cansado de los excesos de la novela gótica. El terror que despertaban esos ingenuos espectros (que, como hemos visto, muchas veces nada tenían de espectros) empezó a declinar y los autores tuvieron que afinar el ingenio para sorprender y dar miedo a un público mucho más escéptico, más culto y menos asustadizo.

---

<sup>112</sup>Cito de Schneider [1985:124] (él cita a su vez de Killen 1967).

Pese a todo esto, la aportación de la novela gótica, como he tratado de demostrar, fue fundamental tanto para el desarrollo de lo fantástico como para la evolución de los gustos literarios y estéticos en general en el siglo XIX:

[la novela gótica] aportó o refundió una serie de elementos que suponen el grado más extremo del gusto dieciochesco en el terreno de la sensibilidad. El cultivo sistemático de lo terrorífico, ya se trate de lo terrorífico maravilloso o de lo terrorífico moral (frailes, bandidos, asesinos, entregados al sexo y al sadismo, como el Ambrosio de *El fraile* o el Schedoni de *El italiano* (1797) de Ann Radcliffe). Usó del exotismo histórico, generalmente medieval, aunque no siempre. Describió la Naturaleza embravecida y sublime, utilizó elementos macabros, lúgubres y funerales (cadáveres, esqueletos), y lo que podríamos llamar lo *terrorífico arquitectónico*: espacios cerrados y separados del mundo por lejanía y obstáculos naturales (laberintos, subterráneos, castillos, conventos, criptas, panteones, pasadizos secretos), oscuros, de grandes dimensiones y en estado ruinoso, que anonadan a quien cae en ellos al sumirlo en la soledad, la reclusión y la indefensión (Carnero, 1983:117-118).

Y no podemos olvidar que a pesar de la crisis y el posterior abandono del cultivo de la novela gótica en esos años 20,<sup>113</sup> su influencia se dejó notar en años posteriores en la novela histórica (Scott), sin olvidar aquellas novelas de autores de la época victoriana (1830-1880) que reprodujeron algunos de sus elementos: tal es el caso de las hermanas Brönte, Jane Austen, Bulwer-Litton, Dickens, Wilkie Collins, sin olvidar textos claramente fantásticos como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1885), de Stevenson, o *Dracula* (1897), de Stoker, por citar algunos de los más célebres.

Paralelamente a la difusión de la novela gótica, habría que referirse a la moda del cuento «gótico», que fue fundamental en el desarrollo y evolución de la narrativa fantástica. Con el término «cuento gótico» me refiero a las narraciones breves en las que se combina lo sobrenatural con los temas y ambientes propios de la novela gótica. Este tipo de relatos había empezado a cultivarse hacia finales del siglo XVIII,<sup>114</sup> momento de máximo esplendor de la novela gótica, aunque alcanzó su éxito ya entrado el siglo XIX, en plena época romántica. Así, por ejemplo, como

---

<sup>113</sup>En esta década aparecieron otras obras fantásticas de interés en el Reino Unido, como *The Private Memories and Confessions of a Justified Sinner* (1824), de James Hogg.

<sup>114</sup>Así, ya en la década de 1790 se publicaron cuentos góticos en revistas como *The Lady's Magazine*. También se pueden citar aquí los volúmenes de relatos publicados por Lewis (el autor de *The Monk*): *Tales of Terror* (1799) y *Tales of Wonder* (1801); en el segundo de ellos, se publicó una imitación que hizo Scott de «Der Untreue Knabe», de Goethe. En relación a la presencia de la literatura alemana en Inglaterra véase Jack 1970:383-395.

adverten Cox y Gilbert [1989:14], «hasta la década de 1820 no comenzó a madurar la historia de fantasmas en la forma diferenciada en que hoy la conocemos».<sup>115</sup> En las primeras décadas del siglo se publicaron numerosos relatos «góticos» en las revistas y diarios británicos, entre las que destacan, por el gran número de cuentos fantásticos publicados, *The Keepsake*, *Blackwood's Magazine*, *Dublin University Magazine*, *New Monthly Magazine*, *Metropolitan Magazine*, *Foreign Quarterly Review*...<sup>116</sup> En dichas revistas, además, se publicaron también diversas traducciones de narraciones fantásticas alemanas (Tieck, Novalis, Hoffmann).<sup>117</sup> Así pues, a pesar de la crisis de su hermana mayor, la novela gótica, el relato «gótico» no dejó de cultivarse, sino que, como veremos, durante el romanticismo fue evolucionando hacia un mayor realismo que lo alejó cada vez más de los tópicos que caracterizaron a dicho tipo de novelas. A partir de este tipo de relatos, por ejemplo, elaboró Edgar Allan Poe su particular concepción del género fantástico.

## 2. LA NARRATIVA FANTÁSTICA

Podemos decir que si bien el género fantástico nace con la novela gótica, será en el romanticismo cuando alcance su madurez.<sup>118</sup> A partir de ese tratamiento

---

<sup>115</sup>Suelen citarse como precedentes inmediatos del relato de fantasmas la aventura de Pánfilo narrada por Lope de Vega en *El peregrino en su patria* (1604), y «A True Relation of the Apparition of Mrs. Veal» (1706), de Daniel Defoe. Ambos textos pueden leerse en Llopis [1985]. El relato de Lope aparece titulado por Llopis como «La posada del mal hospedaje», y de él dijo el escritor inglés George Borrow, a mediados del siglo XIX, que era la mejor historia de fantasmas que jamás se había escrito. Aunque la afirmación de Borrow no deja de ser una exageración, la historia narrada por Lope prefigura en cierto modo el cuento de fantasmas que se cultivará en el siglo XIX. Del relato de Defoe, por su parte, nos dice Lovecraft [1984:17] que es una «narración sencilla, escrita para divulgar encubiertamente una disquisición teológica sobre la muerte difícil de tragar»; se trata de un texto que recuerda, como señala Llopis [1985:23], a uno de esos informes que mucho tiempo después redactarán las sociedades espiritistas inglesas. En dicho relato, el espíritu de la señora Veal actúa movido por una motivación típica: se aparece a la señora Bargrave para pedirle perdón por haber dejado enfriar su amistad.

<sup>116</sup>Un buen ejemplo del tipo de relatos que aparecieron publicados en estas revistas lo ofrece la antología *El sudario de hierro y otros cuentos góticos* (Celeste Ediciones, Madrid, 1999), en la que se recogen relatos publicados entre 1791 y 1839, de algunos de los mejores especialistas del género, como William Munford, John Howison, Edward Bulwer-Lytton o Sheridan Le Fanu.

<sup>117</sup>En el *Blackwood's Magazine*, por ejemplo, apareció la primera traducción inglesa de Hoffmann, en 1824.

<sup>118</sup>La relación entre romanticismo y literatura fantástica ha sido estudiada con acierto por Siebers [1984].

de lo sobrenatural que se dio en la novela gótica, los escritores románticos indagaron sobre aquellos aspectos de la realidad y del yo que la razón no podía explicar, esa cara oscura de la realidad (y de la mente humana) que se había puesto de manifiesto en el Siglo de las Luces.

Si para el ilustrado sólo existía aquello que podía demostrarse, lo que escapaba a los límites de la razón era, por tanto, irracional, ilusorio, sin sentido. Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el hombre para captar la realidad. La intuición, la imaginación eran otros medios válidos para hacerlo.

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

Fuera de la luz de la razón empezaba un mundo de tinieblas, lo desconocido, que Goethe bautizó como lo *demoníaco*: «Lo demoníaco es lo que no puede explicarse ni por la inteligencia ni por la razón». Y esa imagen demoníaca «esconde en su esencia la visión cósmica de síntesis de contrarios, como totalidad unificadora de rasgos, características y comportamientos antitéticos que la razón no logra comprender» (Marí 1979:17). Así, los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Esa constatación de que existía un elemento demoníaco en el hombre y en el mundo, supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que sólo podía ser comprensible mediante la intuición idealista. Esta manera romántica de captar la realidad se sintetiza en un fragmento de Novalis: «Lo que es posible puede contener lo invisible; lo audible, lo inaudible;

lo palpable, lo impalpable. Quizá también lo pensable puede contener lo impensable».

Lo desconocido era, pues, una realidad más vasta que la que la razón había acotado (y que se consideraba como única realidad), y el hombre, desprovisto ya de la religión, no encontró otra defensa ante ello que el miedo.

Como Freud indicó en su estudio titulado *Das Unheimliche*, lo desconocido, lo ignorado por la ciencia, desprovisto de su significación religiosa, regresó como lo reprimido produciendo terror. Tanto a nivel individual como colectivo existen diversos hechos psíquicos y deseos que no pueden manifestarse libremente porque o bien lo impide la religión (podríamos decir que son objetos tabú), o bien lo impide la razón (no encajan en los esquemas mentales, es decir, no pueden ser racionalizados, pensados). La literatura fantástica sirvió para sacar a la luz todos esos hechos y deseos reprimidos, a través de sus propios mitos. Los seres monstruosos que pueblan lo fantástico no serán otra cosa que encarnaciones de lo irracional, de todo lo desconocido que atormenta al hombre. Y así nació, por ejemplo, uno de los temas más prolíficos de la literatura fantástica: el tema del doble,<sup>119</sup> tratado, por citar algunos relatos y novelas, en *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814), de Adelbert von Chamisso; «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» (1813) y *Die Elixiere von Teufels* (1815-1816), de E.T.A. Hoffmann; «William Wilson» (1839) y «The Oval Portrait» (1842), de Edgar Allan Poe; o en *The Picture of Dorian Grey* (1890), de Oscar Wilde.

Podemos resumir la historia del cuento fantástico de este modo: es la historia de un proceso que se inaugura cuando la razón abre la puerta de lo oculto hasta que lo oculto empieza a manifestarse dentro de la razón.

Y esa profunda reflexión supuso la transformación de la narración fantástica: ésta abandonó las convenciones de la novela gótica (aunque pervivieron algunos de sus elementos «ambientales»), se hizo breve (en busca de una mayor concentración de los efectos)<sup>120</sup> y realista, para hacer creíbles sus historias y jugar con el escepticismo creciente del lector. Y, así, nació lo que se ha dado en llamar el

---

<sup>119</sup>En relación al motivo del doble véanse, entre otros, Rank [1914], Rogers [1970], Herdman [1990] y Ballesteros [1998].

<sup>120</sup>Un aspecto que también tuvo que ver con su publicación en periódicos y revistas, que exigía una extensión breve.

cuento realista de terror con las obras de E.T.A. Hoffmann, y cuya máxima figura será Edgar Allan Poe.

## 2.1. LA NARRATIVA FANTÁSTICA ALEMANA

Para comprender lo que significa Hoffmann dentro de la historia de la literatura fantástica, es necesario detenerse, aunque sea brevemente, en algunos autores alemanes que le precedieron en el cultivo de este género,<sup>121</sup> ya que entre los autores de las primeras décadas del siglo XIX hay una clara división en la manera de tratar lo fantástico que da lugar a dos «géneros» diferentes: por un lado están Ludwig Tieck y Jean Paul Richter, para quienes el cuento fantástico no es más que un pretexto para desarrollar reflexiones de carácter filosófico y moral, lo que hace que la mayoría de sus relatos de contenido sobrenatural devengan una mezcla de grotesco, maravilloso y ensoñación metafísica; por otro, encontramos a Hoffmann (quien si bien no es el primero cronológicamente, es el maestro indiscutible) junto a Chamisso, La Motte-Fouqué, Brentano y Arnim, entre otros, a quienes les interesa la exploración de los límites de la realidad y lo que podríamos llamar la dimensión artística de lo fantástico, por encima de cualquier reflexión de índole moral o filosófica (esto no quiere decir que en sus cuentos no las haya, sino que aparecen en un segundo plano).

### 2.1.1. Ludwig Tieck

La crítica reconoce en Ludwig Tieck al verdadero padre del cuento fantástico alemán. Entre su producción destacan, sobre todo, «El rubio Eckbert» («Der blonde Eckbert», 1796), «El fiel Eckart y Tannenhäuser» («Der getreue Eckart und der Tannenhäuser», 1799), «El Runenberg» («Der Runenberg», 1802),

---

<sup>121</sup>Para no hacer todavía más extenso este capítulo he preferido centrar mi exposición en aquellos autores que fueron determinantes en la evolución del género y que pudieron tener una influencia, directa o indirecta, sobre la literatura fantástica española.

«Los elfos» («Die Elfen», 1811) y «Los amigos» («Die Freunde»)<sup>122</sup> Estas narraciones fueron recogidas posteriormente en su obra *Phantasmus* (1811), junto a otros cuentos y diversas obras teatrales y novelas.

Tieck se inspiró en los cuentos folklóricos, los *Märchen*, para componer estos relatos (él mismo, como después harán los Grimm, Musäus o Arnim y Brentano, había recogido diversos relatos de la tradición popular alemana, que publicó en 1797 bajo el título *Volksmärchen*).<sup>123</sup> Así, sus cuentos fantásticos están muy próximos a ese género popular, puesto que se quedan a medio camino entre la aceptación sin problemas del fenómeno sobrenatural (lo que significaría su paso a la condición de natural, propia del universo maravilloso de los cuentos de hadas) y el escándalo de lo verdaderamente fantástico. Se crea, pues, un claro efecto de ambigüedad, puesto que lo maravilloso no se explica de forma racional y psicológica, pero tampoco se impone como algo efectivo y real (el terreno de lo fantástico puro).

Esa ambigüedad viene también provocada por la ambientación realista de las historias narradas. Los relatos de Tieck, en este aspecto, están lejos de los *Märchen*,<sup>124</sup> cuya acción se desarrolla en un tiempo irreal e indefinido; por el contrario, Tieck se preocupa por situar los hechos en un tiempo y en un decorado identificables, lo que los hace próximos al lector y, por lo tanto, más verosímiles (creíbles). La ambigüedad nacería de la posibilidad efectiva de esos fenómenos extraños en ese mundo tan creíble y la consiguiente falta de escándalo de los personajes frente a ellos.

Pero, como ya señalé más arriba, Tieck no utiliza el elemento fantástico por sí mismo, sino como un medio para expresar un contenido moral, que es el objetivo primordial de sus relatos. Esto no quiere decir que Tieck, como señalan algunos estudiosos de su obra, evite cualquier reflexión sobre lo real<sup>125</sup> o la

---

<sup>122</sup>Dos de estos relatos pueden leerse en el volumen *El Runenberg, seguido de El rubio Eckbert*, trad. de Carmen Bravo-Villasante, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1987.

<sup>123</sup>En relación al cuento maravilloso alemán y su historia véase Fink [1966].

<sup>124</sup>Sin embargo, estructuralmente, los relatos fantásticos de Tieck deben mucho a la tradición de los *Märchen*: todos ellos están protagonizados por personajes que, al principio de la historia, se encuentran en una situación de carencia que deben resolver, situación que genera toda la acción. Tieck repite, pues, la estructura típica del cuento de hadas.

<sup>125</sup>Como puede comprobarse en la cita siguiente, Tieck compartía la preocupación romántica acerca del conocimiento racional de la realidad: «Ni siquiera sabemos cuántos sentidos poseemos. Todo el mundo está de acuerdo en cuanto a los sentidos corporales groseros. Pero...

expresión de sus terrores y obsesiones (como harán Hoffmann, Poe o Maupassant) a través de los fenómenos sobrenaturales, sino que lo que verdaderamente preocupaba al escritor alemán era mostrar al lector el pecado y, sobre todo, sus consecuencias. Así, el impacto emocional de sus historias surgiría del castigo del pecador al final del relato (sus protagonistas suelen volverse locos y, en ocasiones, llegan a morir) y no de los fenómenos sobrenaturales que salpican sus páginas.<sup>126</sup>

Podemos decir, pues, que sus relatos, impregnados de una evidente dimensión fantástica, son alegorías morales en las que la presencia de lo sobrenatural tiene un papel claramente simbólico.

Sus cuentos se ambientan en los bosques propios de los cuentos populares y de las leyendas, llenos de misterios y terrores, donde el protagonista acaba perdiéndose. Allí suele encontrarse con ancianos extraños que los conducen a un espacio maravilloso, un paraíso lejos de los pesares de la vida normal. Pero su experiencia en tales lugares no termina felizmente: la nostalgia de su vida anterior o el cometer una grave falta,<sup>127</sup> les obliga a abandonar el lugar y a terminar por, como dije antes, volverse locos y/o morir. Como señala Béguin [1954:285], «la certeza de estar bajo la amenaza o bajo el peso de un castigo persigue a casi todos esos seres, sin que conozcan a punto fijo la naturaleza de su delito: pecado inherente a la condición humana, culpabilidad carnal o infamia cometida contra los misteriosos protectores a quienes han ofendido sin saberlo».

Otro elemento a destacar de los relatos de Tieck es que la Alemania retratada en sus páginas (paisajes brumosos y melancólicos, altas montañas, bosques misteriosos) se convertirá en el paradigma de la idea de lugar nebuloso y de ambiente idóneo para los sueños fantásticos, que se tendrá de dicho país en el

---

la fuerza del sentimiento —la facultad de evocar inmediatamente lo invisible, lo lejano, lo oscurecido por un largo olvido—, el presentimiento —los extraños terrores que hacen que se erice el pelo y se contraiga la piel—, el sutil temblor de ciertas sensaciones en que se confunden el placer y el horror...: todas estas reacciones sensibles, y muchas otras, ¿qué otra cosa son si no verdaderos sentidos, aunque situados en una capa más profunda de nuestro ser? No siempre están en actividad, pero eso mismo aumenta su eficacia» (cito de Béguin 1954:277).

<sup>126</sup>Ese desenlace trágico, evidentemente, aleja también los relatos de Tieck del universo propio de los *Märchen*, que tienen siempre un final feliz.

<sup>127</sup>Así sucede, por ejemplo, en «Los elfos»: María, que de niña ha vivido en el mundo de los elfos (su inocencia infantil se lo permitió), comete la falta de hablar de él, violando la promesa que hizo a dichos seres; eso provoca que pierda la ayuda que la han concedido los elfos y que su hija, que también los conoció, muera de un extraño mal (véase Béguin 1954:292).

resto de Europa.<sup>128</sup> A ello hay que unir la presencia de los seres típicos del folklore alemán: elfos, tragos, brujas, etc.

Veamos un ejemplo de la técnica de Tieck a través de uno de sus cuentos más conocidos: «El rubio Eckbert», en el que desarrolla dos temas que son fundamentales en su obra: el pecado y la terrible disociación entre sueño y realidad.

El cuento se inicia con la presentación de Eckbert como un hombre casado, sin hijos, que suele recibir pocas visitas, y cuyo carácter tiende a ser reservado y melancólico. Sólo tiene un único amigo: Philipp Walther. La acción empieza una noche en la que Philipp se queda a dormir en casa de Eckbert, y éste, para entretener la velada, le pide a su esposa Bertha que cuente la historia de su vida. Esta refiere que era hija de unos pobres pastores y que cuando tenía unos ocho años, harta de ser humillada y tratada como una inútil, abandonó la cabaña donde vivía con la esperanza de volver cargada de tesoros y de demostrar su valía a sus padres. Así, Bertha se alejó del pueblo y acabó —tópico en los relatos de Tieck— perdiéndose en el bosque. Después de varios días de penalidades, encuentra a una vieja vestida de negro, apoyada en un bastón, que le hace señas de seguirla. Así lo hace y el paisaje se transforma rápidamente en un lugar paradisíaco, más propio de un sueño:

Cuando salimos de él [del bosque], el sol se ponía, y jamás olvidaré la vista y los sentimientos que experimenté aquel atardecer. Todo parecía diluirse en tonos rojos y dorados, los árboles destacaban sus copas en el atardecer y sobre los campos había un resplandor maravilloso; los bosques y las hojas de los árboles estaban quietos, el cielo límpido parecía un paraíso abierto, y hasta el murmullo de los manantiales, y de vez en cuando el susurro de la arboleda, resonaban en el silencio sereno de la tarde con melancólica alegría (p. 45).

Poco después, llegan a la casa donde vive la vieja. A su encuentro sale un perro, a la vez que se oye a un pájaro cantar en lenguaje humano (una canción que será muy significativa para el desarrollo del relato), hecho que a Bertha no le sorprende en absoluto, lo que nos sitúa en una atmósfera propia del cuento maravilloso (la naturalidad de lo que para el lector es sobrenatural):

---

<sup>128</sup>Una visión de Alemania que, como veremos más adelante, no es la que nos ofrece Hoffmann, mucho más preocupado por ambientar sus relatos en ambientes urbanos y cotidianos, a pesar de que algunos críticos y escritores españoles del siglo XIX insistieran en ello, a remolque de lo dicho por sus homólogos franceses.

Soledad del bosque,  
¡qué alegre es!  
No siento pena  
ni envidia.  
Soledad del bosque,  
¡qué alegre es! (p. 46)

Esa misma noche, observando a la vieja, Bertha es testigo de otro fenómeno extraño: «Mientras la contemplaba me sobrecogió un escalofrío, pues su semblante no dejaba de moverse, y de tal modo oscilaba su cabeza, que me fue imposible saber cuál era su verdadero rostro» (p. 46). Pero enseguida se olvida de todo eso y empieza una vida feliz y sin problemas junto a la anciana y los dos animales. Durante los años que pasa en su compañía (sin que nadie venga jamás a visitarlas), Bertha aprende a leer, a hilar y a realizar los diversos trabajos de la casa. Un día, la vieja revela a Bertha un secreto: los huevos que pone el pájaro llevan una joya dentro.

Después de varios años de convivencia continuada, la anciana empieza a ausentarse, a veces durante largas temporadas. Cuando ésta regresa de uno de sus viajes, al ver lo bien que ha llevado la casa, se alegra y le dice, en tono de advertencia: «De seguir así, todo te irá bien; no se logra nada cuando se aparta uno del buen camino, pues tarde o temprano llega el castigo» (p. 48). Pero la lectura de los libros de la anciana le hace soñar con ver otros lugares, y empieza a plantearse la posibilidad de abandonar la protección de esa existencia aislada que lleva. Sus deseos de ver mundo y la soledad que empieza a sentir, la deciden finalmente a dejar la casa. Así, coge la jaula con el pájaro, un buen montón de joyas y emprende el viaje. Después de mucho vagar, Bertha llega a una aldea que reconoce como la suya. Va corriendo a la cabaña de sus padres, pero allí le informan de que estos han muerto. Desolada y arrepentida de haberse marchado años atrás, se va del pueblo. Llega a una ciudad y alquila una casa. Un buen día, el pájaro, que desde que partieron no había cantado, vuelve a hacerlo. Pero la letra de la canción ya no es la misma:

Soledad del bosque,  
¡qué alegre es!  
Ya no la tengo.  
Quisiera siempre  
estar en él.

Esas palabras le hacen ver que ha obrado mal y surge en ella un creciente sentimiento de culpabilidad que le lleva a estrangular al pájaro, puesto que éste no cesa, con su canto, de recordarle la falta cometida, así como la advertencia de la anciana. Poco después se casa con Eckbert. Y así finaliza la historia de Bertha.

Volvemos al presente. Philipp comenta lo mucho que le ha gustado la historia, advirtiéndole que «parece que os estoy viendo con el extraño pájaro y dando de comer al pequeño *Strohmiem*» (p. 52). La alusión al nombre del perro, que Bertha no ha mencionado en su narración porque nunca ha podido recordarlo, la llena de estupor y, ya en su habitación, explica a su marido sus nuevos temores, preguntándose qué relación puede haber entre Philipp, su pasado y su destino. Esa misma noche, fruto de sus miedos, Bertha cae gravemente enferma. Conforme pasan los días, Eckbert empieza a sospechar de Philipp, y su odio le lleva a matarlo en una cacería. Después de acabar con la vida de su amigo, se pierde en el bosque y al llegar a casa descubre que Bertha ha muerto. Desde entonces, Eckbert lleva una existencia atormentada por sus recuerdos.

Pero pasa el tiempo, y Eckbert quiere rehacer su vida. Empieza a acudir a fiestas, tratando de hacer nuevos amigos que lo saquen de la soledad y melancolía en la que vive. Así, conoce a Hugo, a quien cuenta todo su pasado. Pero enseguida vuelve a atormentarle la desconfianza, llegando a creer que Philipp y Hugo son la misma persona.<sup>129</sup> Aterrorizado por sus pensamientos se interna en el bosque. Después de varios días de camino, oye ladrar a un perro y a un pájaro cantar la vieja canción que refiriera Bertha. Junto a ellos aparece una anciana, que le dice que Philipp y Hugo eran en realidad ella y, algo mucho más terrible para Eckbert, que Bertha y él eran hermanos (su padre la había tenido con otra mujer y la había entregado a unos pastores para que la criasen).

Se hace evidente que todo lo sucedido es producto del mal comportamiento de Bertha, de que ésta no hiciese caso de las advertencias de la anciana: «¿Por qué me abandonó con tanta malicia? De no haberlo hecho, todo hubiera tenido buen fin, habría terminado bien; su tiempo de prueba ya había transcurrido» (p. 56). La

---

<sup>129</sup>Tieck anuncia el que será uno de los temas recurrentes en la literatura fantástica, el doble, aunque tratándolo de forma inversa: un mismo ser que tiene varias personalidades.

impresión hace enloquecer a Eckbert, que no tarda en morir, mientras el pájaro canta de nuevo su canción.

El pecado es, por tanto, lo que acaba con la vida de los protagonistas: Bertha muere por abandonar, haciendo caso omiso de las advertencias de la anciana, el paraíso mágico donde vivía lejos de todo peligro; y Eckbert muere castigado por un doble crimen: el asesinato de Philipp (aunque éste no muera en realidad) y la relación incestuosa mantenida con su hermana.

Los relatos de Tieck, y así lo podemos ver muy claramente también en «El fiel Eckart y Tannenhäuser» y «El Runenberg», reflejan, pues, no sólo el motivo del pecado y su castigo, sino también «el drama del ser humano, dividido entre su nostalgia de un paraíso perdido y la necesidad de vivir en la tierra, entre el placer del sueño y los dones pesados y bellos de la realidad» (Béguin 1954:288).

### 2.1.2. Jean Paul Richter

Jean Paul Richter es el otro gran nombre que suele citarse junto a Tieck como precedente de Hoffmann en el cultivo de lo fantástico.<sup>130</sup> Pero, a mi entender, la inclusión de Jean Paul en la nómina de los autores fantásticos es algo que merece ser discutido:<sup>131</sup> no podemos convertir en autores propios del género que estamos estudiando a todos aquellos escritores que utilizaron lo sobrenatural en sus obras. No niego aquí la influencia evidente que tuvo Jean Paul en los autores fantásticos posteriores en lo que respecta a la reivindicación de lo onírico, pero vamos a ver cómo la utilización que hace en sus relatos del sueño y de lo sobrenatural dista mucho de poder ser calificada de fantástica, puesto que falta en

---

<sup>130</sup> Así lo hacen Retinger [1909/1973], Castex [1951a] o Vax [1973], por citar algunos.

<sup>131</sup> En la actualidad es realmente difícil leer a Jean Paul en español, dado el escasísimo número de obras traducidas: sólo contamos con *Flegeljahre (La edad del pavo)*, Alianza, Madrid, 1981) y los dos cuentos que aparecen recogidos en Marí [1979]: «Desde lo alto del edificio del mundo, Cristo, muerto, proclama que Dios no existe» (pp. 47-52) y «Sueño del universo» (pp. 52-56). He basado, pues, mi análisis en dichas obras así como en los cuentos que fueron vertidos al español en revistas del siglo XIX. Me han sido muy útiles también los resúmenes de los argumentos de algunos de sus relatos que hacen Béguin [1954] y Brion [1973]. Tampoco en francés la obra de Jean Paul cuenta con demasiadas traducciones: así, por ejemplo, la única versión francesa de su novela *Titán* (1802) apareció en 1834 de la mano de Philarète Chasles. Béguin publicó en 1931 una selección de los sueños de Jean Paul (*Choix de rêves*, Fourcade, París).

sus obras un elemento fundamental para la aparición del efecto fantástico: la incursión conflictiva de lo irreal en lo real.

Jean Paul utiliza lo sobrenatural y lo onírico simplemente como un símbolo, como una alegoría con la que ofrecer un mensaje de carácter religioso. Sus relatos son un revulsivo para consolidar la fe de sus lectores (preocupación ésta muy extendida entre los autores románticos).

Así pues, sus intereses no se corresponden con los propios de la literatura fantástica (y no pretendo negar aquí la presencia, importantísima, de lo religioso en este género): el relato fantástico opone los ámbitos de lo natural y lo sobrenatural no para establecer alguna certeza metafísica sino para mostrar cómo la civilización humana reacciona ante esos fenómenos que escapan al control de lo real, algo que varía según la época, lo cual presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones, de las ideologías del momento.

Pero será mejor que mostremos todo esto de forma práctica.

Los relatos de Jean Paul que se suelen calificar como fantásticos se articulan siempre mediante un sueño. Las experiencias oníricas relatadas deben ser interpretadas, siguiendo el lúcido análisis de Béguin [1954:212-241], como la expresión de las aspiraciones del yo aislado, que sufre su soledad como una ley implacable de la existencia terrestre, pero que siempre acaba por vislumbrar un más allá donde acabará esa soledad. Por medio de los sueños, se opera la transfiguración del mundo, la irrupción de la claridad después de la visión de las tinieblas.

Un perfecto ejemplo de su manera de tratar lo sobrenatural puede ser su relato «Desde lo alto del edificio del mundo, Cristo, muerto, proclama que Dios no existe»<sup>132</sup> (recogido en su novela *Siebenkäs*, 1796),<sup>133</sup> que, como es habitual, tiene la forma de un sueño relatado en primera persona: el narrador se queda dormido una tarde de verano en la cima de una montaña y sueña que despierta en un

---

<sup>132</sup>Cito por la edición de Marí [1979].

<sup>133</sup>*Siebenkäs* es, a pesar de la presencia del citado sueño, una novela claramente realista («la primera gran novela realista de la literatura alemana», según Brion 1973:II, 318). Aunque en sus obras aparecen numerosos elementos misteriosos y extraños, muchos de ellos simples trucos, en la onda de la novela gótica inglesa, Jean Paul sólo compuso una novela con una cierta dimensión fantástica: *Titán* (1802). Pero todo su componente sobrenatural tiene, como en el resto de su producción, un sentido alegórico, son imágenes herméticas que conducen a una significación más allá de lo literal.

cementerio. Es de noche. Las tumbas están abiertas y unas sombras vagan sobre los muros. Sólo los niños duermen en ataúdes descubiertos. El narrador nota que la tierra se estremece. En el interior de la iglesia, dos notas discordantes tratan en vano de fundirse en armonía, mientras todas las sombras van congregándose alrededor del altar. De pronto, desde lo alto, desciende sobre el altar una figura sublime y noble que «llevaba las huellas de un dolor incancelable» (p. 49). Se trata de Cristo. Todos los muertos le preguntan si no hay ningún Dios, y Cristo responde «¡Ninguno!». <sup>134</sup> Ante su respuesta, los muertos se estremecen y acaban desintegrándose. Cristo sigue hablando:

He recorrido los mundos, he cabalgado los soles y he volado con las vías lácteas por los desiertos del cielo; pero no existe Dios alguno. He bajado incluso allí donde el ser proyecta sus sombras y he mirado en el abismo y he llamado: «Padre, ¿dónde estás?», pero no he oído más que la eterna tormenta que nadie gobierna, y el destellante arco iris de los seres se alzaba sobre el abismo sin un sol que lo creara, y se diluía gota a gota. Y, cuando mi mirada se alzó hacia el mundo infinito en busca del *ojo* divino, el mundo me miró fijamente con una *órbita* vacía y rota; y la eternidad yacía en el caos y lo roía y se masticaba a sí misma. Gritad una vez más, notas discordantes, destruid las sombras; ¡porque Él no está! (p. 49).

Las sombras se dispersan y todo queda vacío. Entonces, entran en el templo los niños muertos y Cristo, ante sus preguntas, les dice que no tienen padre. Las notas suenan aún más fuerte y el templo y los niños caen en el abismo. La tierra entera y el mismo sol les siguen: el «edificio del mundo» se hunde en toda su inmensidad. Y en lo alto, Cristo observa el caos. Se suceden imágenes terribles que confirman la ausencia de Dios. Finalmente, el soñador ve la «gigantesca serpiente de la eternidad» (p. 51) rodear el universo con sus anillos y aplastarlo todo. Y, entonces, cuando está a punto de «dar la última hora del tiempo» (p. 51), se despierta:

Mi alma lloró de alegría, porque podía otra vez adorar a Dios —y la alegría y el llanto y la fe en él fueron mi oración. Y, cuando me levanté, el sol ardía [...] y, entre el cielo y la tierra, un mundo feliz y transeúnte alargaba sus alas y vivía, como yo,

---

<sup>134</sup>En su origen, este sueño se titulaba «Lamentación de Shakespeare muerto, anunciando a unos oyentes muertos, en la iglesia, que no hay Dios» (1790): en él, no era Cristo sino Shakespeare el que anuncia un universo sin Dios (véase Béguin 1954:233). En la versión definitiva, la ausencia de Dios se hace más atroz para el creyente al ser comunicada por el propio Jesucristo.

ante el padre infinito; y de toda la naturaleza, a mi alrededor, fluían sonidos de paz, similares al redoblar de una víspera lejana.<sup>135</sup>

Jean Paul reivindica, pues, la religión como solución a la angustia vital del hombre romántico, que se ve a sí mismo como un ser abandonado por Dios, heredero de un mundo sin fe. Frente a esa vía, la postura contraria, muy del gusto de los escritores fantásticos, será la de volver los ojos hacia el mal como única salida ante un mundo que considera vacío: lo que supone, por tanto, la reivindicación del demonio como encarnación del mal, más allá de su componente religioso, de su concepción de símbolo de la rebelión contra Dios. El diablo va a ser un personaje recurrente en la literatura fantástica romántica.

Como vemos, aunque lo sobrenatural está presente en su relato, Jean Paul no pretende con ello crear un efecto fantástico sobre el lector sino un efecto moral.<sup>136</sup> Como ya señalé, la literatura fantástica es una forma de expresar todo lo ominoso (lo desconocido y, como tal, amenazante: el *unheimlich* freudiano) que hay en la realidad y en el hombre. El mundo de ultratumba, los fantasmas, el demonio, el tema del doble, no son otra cosa que transfiguraciones de los miedos que acosan al hombre del XIX. La literatura fantástica trata, por tanto, de demostrar la fragilidad de una realidad que, en apariencia, se presenta como un todo ordenado y homogéneo, donde el hombre vive seguro.

Sin embargo, el cuento de Jean Paul no transita por este camino. Es cierto que el escritor alemán expresa el mayor terror con el que puede enfrentarse un creyente, la ausencia de Dios, pero todo lo narrado en él no es más que una

---

<sup>135</sup>La ambientación y la temática de sus sueños más «fantásticos» suele ser recurrente: la soledad del personaje, un mundo en pleno caos... y, al final, el amanecer esperanzador (imagen de evidente mensaje religioso), que libera al personaje de sus angustiosas visiones. Otro ejemplo de ello lo tenemos en el sueño narrado en el último capítulo de su obra *Flegeljahre (La edad del pavo, 1804)*: el personaje se encuentra solo en un mundo caótico; después de extrañas experiencias (flores de las que nacen árboles, de los que, a su vez, surgen columnas de humo; un mar del fondo del cual emergen «hombres de triste rostro, como muertos, que volvieron a la vida»), termina diciendo: «pero en el horizonte, más allá del oleaje, despuntaba una suave luz matinal. En ese momento he despertado» (*ed. cit.*, p. 508).

<sup>136</sup>Así sucede, por ejemplo, con el poema de Lord Byron «Las tinieblas» (1816), en el que se nos muestra un situación semejante, pero del que, sin embargo, nadie ha reivindicado un carácter fantástico que no tiene: «Tuve un sueño, que sueño no fue en absoluto; / el brillante sol habíase extinguido y las estrellas / vagaban a oscuras en el espacio eterno, / sin luz y sin sendero y la helada tierra / oscilaba ciega y ennegrecida en el aire sin luna; / llegó el alba y pasó y llegó de nuevo sin traer el día, / y los hombres olvidaron sus pasiones en el temor / de ésta su desolación...» (Byron 1985:50).

alegoría, un símbolo de esa idea. Y escoge el marco sobrenatural porque sabe que impresionará más al lector. Por lo tanto, no podemos comparar la funcionalidad e importancia del vampiro en *Drácula*, por ejemplo, con los fenómenos sobrenaturales narrados en los cuentos de Jean Paul. Pensemos que incluso la acción y la intriga quedan relegadas a un segundo plano, por detrás del mensaje que quiere comunicar.

Lo sobrenatural, pues, no es utilizado como un fin en sí mismo, como sucederá en los relatos de Hoffmann, Poe o Maupassant. Y con esto no quiero decir que los relatos de estos autores no puedan ser interpretados más allá de su sentido literal, puesto que todos encierran símbolos acerca de las obsesiones y miedos de sus autores. Lo que los distingue de los cuentos de Jean Paul es que no tratan de demostrar, por decirlo de algún modo, una tesis.

La inexistencia de una intriga mediante la que desarrollar un efecto claramente fantástico, es lo que aleja los cuentos de Jean Paul del género que estamos estudiando. Eso es lo que le diferencia de Hawthorne, en cuyos relatos la alegoría tiene un papel importante,<sup>137</sup> pero sin pasar por encima de la acción y el efecto fantástico: es decir, que pueden ser leídos de forma más o menos literal, o de forma alegórica.<sup>138</sup>

Todorov [1970] dedicó uno de los capítulos de su obra a diferenciar lo fantástico de lo alegórico. Aunque, como expuse en el capítulo anterior, no estoy de acuerdo con diversos aspectos de su ensayo, creo, sin embargo, que Todorov acierta al rechazar lo alegórico como terreno propicio a lo fantástico: 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

---

<sup>137</sup>Ese uso de la alegoría le valió la repimenda de Edgar Allan Poe en la ya famosa reseña que éste hizo de sus *Twice Told Tales* en el *Graham's Magazine* (1842): «Una cosa es clara: si alguna vez una alegoría obtiene algún resultado lo obtiene a costa del desarrollo de la ficción, a la que trastueca y perturba [...] todos los placeres derivados de su lectura estarán en relación directa con la capacidad del lector para dejar de lado su verdadero propósito, en relación directa con su capacidad para quitarse de encima la alegoría —o con su incapacidad para comprenderla» (Poe 1973:130-131). Poe censura, creo yo, la alegoría porque supone un engaño para el lector y, además, porque siempre hay en ella una intención doctrinal y moralizante.

<sup>138</sup>Así, su relato «Young Goodman Brown» (1835) puede leerse como un relato de brujería (Brown es seducido por las fuerzas del mal y emprende un viaje para participar en un aquelarre) y, también, sin menoscabo para el sentido anterior, como una alegoría para denunciar ciertos aspectos reprehensibles del calvinismo, como, por ejemplo, la ceguera espiritual que condujo a muchos puritanos a confundir una fachada, un exterior devoto con la genuina religión.

sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico. En el caso de Jean Paul el componente sobrenatural de sus relatos no tiene importancia por sí mismo: podría haber utilizado cualquier imagen de horror y desolación para expresar su deseo de un universo con Dios (al que habría que entender en sus sueños no como una primera causa del mundo, sino como una necesidad emocional: el saber que no estamos solos; es por eso que el ateísmo para Jean Paul es sinónimo de soledad).

La búsqueda del sentido oculto, y fundamental, de la alegoría aleja, además, al lector del componente sobrenatural del relato, quien no lo toma por algo «real», como pretenderán los autores que enseguida analizaré, sino como algo que se debe interpretar. No hay un trasvase de emoción, sorpresa, miedo, del texto al lector. Éste lo contempla distanciado, esperando hacer su correcta exégesis. El fenómeno sobrenatural pasa entonces a un segundo plano.

Así, el sueño en los textos de Jean Paul toma un cariz, por llamarlo de algún modo, sagrado: «el sueño se convierte en el modo supremo de conocimiento, en la vía de acceso a un saber adialéctico, literalmente revelado, que progresa de iluminación en iluminación» (Brion 1973:II, 261).

Otro ejemplo de esa evidente intención alegórica de los sueños de Jean Paul lo tenemos en la primera traducción española de uno de sus cuentos: «El sueño de una pobre loca. Fragmento de Jean Paul», publicado en 1839 en *El Museo de las Familias* (tomo II, pp. 490-493).

En él se narra la historia de una mujer, Liuta, que vive abatida por la pena: todos los hombres de su familia (marido y dos hermanos) se han ido a la guerra. Durante la noche, a Liuta le asaltan sueños de carácter premonitorio («allí estaban las noticias que cada noche recibía», p. 490) acerca de la suerte que correrán sus hermanos en la batalla: sueña que los dos mueren, algo que sucederá realmente poco después. Su marido será más afortunado y volverá sano y salvo, como también ve en su sueño.

Hasta aquí podríamos decir que el cuento sigue las directrices de lo que será el típico relato fantástico en el que aparece un sueño profético, pero lo que viene después lleva el texto de Jean Paul al dominio de la pura alegoría, en la que los elementos sobrenaturales no tienen otra función que convertirse en símbolo del mensaje moral que el autor alemán quiere comunicar.

Así, el narrador nos ofrece a continuación, por boca de Liuta, el sueño en que ésta «vio» el destino de su marido: «detrás de nuestro cielo se extendía otro éter, oscuro, profundo, poblado de mundos sólidos e inmóviles, de mundos que aún no se movían: y a esto le llamaban la antesala de la eternidad» (p. 491). Ella vuela hacia ese lugar acompañada de una sombra. Poco después, llegan a la puerta de la eternidad. Allí, un joven (su hermano muerto) le da la llave. Liuta abre y el hermano cae en la eternidad y desaparece.

Liuta ve entonces a la muerte guerrear contra los mundos. La Tierra aparece convertida en un «dilatado cementerio». En la cumbre de una montaña ve enanos bailando, riéndose de los cadáveres y de los agonizantes. Entonces, se le aparece Cristo y le dice que será feliz al despertarse. En su vuelo ve también un jardín en el que baila un grupo de ancianos mientras unos niños tocan instrumentos (es decir, los dos grupos de la población masculina que no pueden ser soldados). El sueño termina cuando la visión le lleva hasta su marido, que es uno de los soldados que allí luchan.

El sueño de Liuta es, pues, no sólo una premonición acerca del futuro de su marido y de sus familiares, sino también una alegoría, un relato simbólico en el que se mezclan el mensaje religioso y la representación del horror y el sin sentido de la guerra y la violencia, que han llevado a los humanos lejos del paraíso inicial en el que vivían. Porque el sueño es también en Jean Paul la expresión de un tema que ya hemos visto en Tieck: la añoranza del paraíso perdido:

Lo que pretende [Jean Paul] no es tanto explicar a sus contemporáneos y a la posteridad, ni siquiera saborear las amargas delicias de la nostalgia, como volver a ocupar un lugar en el mundo que ha abandonado; abrir de nuevo, para encontrar el camino del retorno, una puerta que había cerrado tras él: la puerta del «Paraíso de la infancia» (Brion 1973:II, 242).

Así pues, podemos concluir que se hace difícil aceptar sin más la inclusión de Jean Paul entre los escritores fantásticos. Es cierto que lo sobrenatural y lo onírico tienen una presencia importante, pero, como he demostrado, poco tiene que ver con la manera en que son utilizados en el género fantástico. Pero por otro lado, debe destacarse la influencia de Jean Paul puesto que fue determinante en la reivindicación de lo onírico como vía de conocimiento de la realidad, algo que será

fundamental en el romanticismo y, de forma destacada, en la literatura fantástica posterior.<sup>139</sup>

### 2.1.3. E. T. A. Hoffmann

E.T.A. Hoffmann supuso la primera gran revolución del género fantástico. Si, como hemos visto, para Tieck y Richter el cuento fantástico no es más que un pretexto para desarrollar teorías y sistemas filosóficos, lo que va a hacer Hoffmann es invertir el método de estos autores, poniendo en primer plano el efecto fantástico, en lugar de la intención moral.

Hoffmann publicó su obra fantástica entre 1815 y 1821, pero no fue hasta varios años después de su muerte, acaecida en 1822, cuando alcanzó un gran éxito y una rápida difusión por toda Europa.

Lo primero que notamos al leer los cuentos fantásticos de Hoffmann es que prescinde en casi todos sus relatos de la utilización de elementos tradicionales o maravillosos para expresar lo sobrenatural (como el pájaro que aparece en «El rubio Eckbert», de Tieck, por ejemplo). Hoffmann no sumerge al lector en ese mundo indeterminado, tanto espacial como temporalmente, propio del cuento folklórico, sino que describe las alteraciones de la personalidad y de la realidad cotidiana (por medio de la alucinación, el sueño o la pura intrusión de lo fantástico), y la consiguiente reacción de escándalo y terror de los personajes frente a dicha alteración, una reacción que está ausente en los relatos de los autores antes comentados.

Y esto se debe a que Hoffmann concibe lo fantástico como algo propio de la realidad cotidiana en la que vive:

Cher lecteur, je veux te faire sortir du cercle étroit de la plate vie quotidienne et te divertir d'une manière tout à fait spéciale en te faisant connaître un domaine nouveau qui, malgré tout, est compris dans le royaume des choses que l'esprit humain régit à son gré, dans la vie et la réalité véritable (cito de Schneider 1985:157).

---

<sup>139</sup>Jean Paul no sólo utilizó el sueño como recurso literario, sino que también escribió diversos ensayos sobre lo onírico: *Sobre el sueño* (1798), *Sobre la magia natural de la imaginación* (1795) y *Ojeada al mundo de los sueños* (1813).

Así, Hoffmann, como buen dibujante que era, retrata en sus cuentos un mundo realista en todos sus detalles, un lugar que el lector reconoce como algo cercano. Todo en él es verosímil, creíble, excepto el fenómeno sobrenatural con el que, de pronto, el protagonista y los lectores se ven enfrentados. Del choque entre lo verosímil y lo increíble surge el efecto fantástico sobre el lector: éste se ve sorprendido, cuando no aterrorizado, ante la posibilidad efectiva de que dicho fenómeno pueda ocurrir en el mundo real, en esa realidad concreta y reconocible en la que él habita. Hoffmann desvela, pues, la cara oculta de la realidad, lo que supone, en definitiva, cuestionarse la validez de eso que llamamos «realidad».<sup>140</sup>

Claro que la forma en que Hoffmann trata lo fantástico aún está bastante lejos del realismo de Edgar Allan Poe. A diferencia de los relatos del escritor norteamericano, los cuentos de Hoffmann parecen estar sumergidos en una atmósfera alucinatoria, como si los hechos fueran contemplados a través de un sueño o de la visión trastornada de un loco. Todo en apariencia es normal, pero hay algo en el comportamiento de los personajes, en las motivaciones de estos, en el encadenamiento de los hechos, incluso en algunas de las situaciones narradas, que escapa a la visión racional. No me refiero aquí a la explicación racional del fenómeno sobrenatural, sino al hecho de que se tiene la sensación de ver un mundo real, pero deformado, en el que el lector no acaba de reconocerse totalmente. Esto quizás explique la concepción que muchos escritores y críticos de la época tuvieron de los relatos de Hoffmann como historias estrambóticas y grotescas (*cf.* cap. VI, apartados 1.3.1. y 2.5.1.).

Un buen ejemplo de la técnica de Hoffmann lo encontramos en uno de sus más célebres relatos, «Der Sandmann».<sup>141</sup>

El cuento se inicia con una carta del protagonista, Nataniel, en la que le cuenta a su amigo Lotario lo que denomina un «espantoso acontecimiento» que le ha sucedido: la visita de un vendedor de barómetros al que echó de casa sin comprarle nada de su mercancía. A lo que añade: «en algunos acontecimientos decisivos de mi vida tuvo influencia este suceso, pues fueron funestas mis

---

<sup>140</sup>Ese realismo también está cargado de una voluntad crítica: Hoffmann quería plasmar en sus relatos la sociedad alemana de su tiempo, retratar de forma satírica a esos burgueses que se mostraban insensibles al arte y a la poesía.

<sup>141</sup>Véase el interesante análisis que hace Freud de la dimensión psicoanalítica de este cuento en su artículo «Lo ominoso» (pp. 227-233).

relaciones con la persona de aquel malvado traficante» (cito de la traducción de Bravo-Villasante, *Cuentos*, vol. I, p. 56).

Como vemos, no aparece aquí la ambientación propia del relato «gótico», ni el mundo prodigioso de lo maravilloso. Las acciones son cotidianas en un mundo cotidiano, en esa tranquila vida burguesa que tanto odiaba Hoffmann. Pero eso no explica que la visita de un vendedor de barómetros pueda ser calificada de espantosa. Es entonces cuando Nataniel explica algunos detalles de su infancia para que Lotario entienda mejor lo que sucedió con dicho vendedor: cada noche, su madre los mandaba a la cama temprano a él y a su hermana, con la amenaza de que venía el Hombre de la Arena. Una amenaza que coincidía con el ruido de los pasos de una visita que a esa misma hora solía recibir su padre. Aterrorizado por ese ser, decide indagar sobre él, pero su madre le dice que sólo era una manera de hablar, que el hombre de la arena no existe. Una criada, sin embargo, le da una información que lo aterroriza aún más: «Es un hombre muy malo, que viene en busca de los niños cuando se niegan a acostarse y les arroja puñados de arena a los ojos, los encierra en un saco y se los lleva a la luna» (p. 57).<sup>142</sup> Eso provoca que Nataniel no pueda quitarse la cabeza la idea de semejante monstruo. Hasta que un día decide averiguar qué aspecto tiene. Para ello se esconde en el despacho de su padre. Al llegar el misterioso visitante, lo reconoce como el viejo abogado Coppelius, amigo de la familia y cuya presencia siempre ha repugnado a Nataniel y a su hermana. Desde su escondite ve que Coppelius y su padre fabrican lingotes. Mientras trabaja, Coppelius exclama «¡Ojos, ojos!», lo que inevitablemente lleva a identificarlo (aunque en el cuento no se refiera esto de forma explícita) con el Hombre de la Arena. Es tal la tensión de ese momento que Nataniel no puede reprimir un grito y es descubierto por Coppelius, quien lo agarra mientras dice «¡He aquí los ojos, y ojos de un niño!» (p. 61), y trata de poner sobre sus párpados carbones encendidos. Las súplicas del padre evitan que lo haga. Pero la impresión es tan fuerte que Nataniel enferma.

No volvieron a ver a Coppelius durante mucho tiempo, hasta que una noche su padre recibe de nuevo su visita. Debido a una explosión en el gabinete donde trabajan, esa misma noche el padre de Nataniel muere abrasado. Coppelius desaparece sin dejar rastro alguno.

---

<sup>142</sup>El Hombre de Arena es una figura del folklore alemán.

Nataniel añade que el vendedor de barómetros que lo visitó en la ciudad donde está estudiando, es en realidad Coppelius, aunque se hace pasar por Giuseppe Coppola, un «mecánico» piamontés. La semejanza fonética de los apellidos no es gratuita, evidentemente.

Coppelius es presentado como un ser ominoso, pero nada hay en él, por ahora, de sobrenatural. Sin embargo, esa manera suya de actuar, pronunciando frases sin aparente sentido y tratando de quemar los ojos al niño, lo desrealizan. Es a esto a lo que me refería al hablar de una atmósfera alucinatoria que deforma lo real: las actividades nada fantásticas de Coppelius y el padre de Nataniel (llevan a cabo experimentos de química, que recuerdan evidentemente a la alquimia medieval), se tiñen de lo extraordinario debido a la figura terrorífica e incomprensible del abogado. Porque lo curioso es que no entendemos el comportamiento de Coppelius, ni Nataniel trata de explicarlo (quizá seducido por esa identificación establecida entre el abogado y el Hombre de Arena).

El relato continúa con la visita que Nataniel hace a su familia. Lotario y su hermana Clara, novia de Nataniel, notan que éste ha cambiado después de su encuentro con Coppola: «Su carácter comenzó a ensombrecerse y se hizo taciturno, tanto que la vida le parecía como un sueño fantástico, y, cuando hablaba, decía que todo ser humano, creyendo ser libre, era juguete trágico de oscuros poderes, y era en vano que se opusiese a lo que había decretado el destino» (p. 70).

A su regreso a la universidad, Nataniel descubre que la casa en la que vivía ha ardido y que sus amigos le han alquilado otra. Tiene como vecino a Spalanzani, su profesor de física. Desde su ventana ve con frecuencia a Olimpia, la hija de éste, cuya belleza le fascina, aunque siempre está «muda e inmóvil».

Pocos días después, vuelve a recibir la visita de Coppola. Nataniel rechaza comprarle sus barómetros y Coppola le ofrece otra cosa: «¡También tengo ojos, bellos ojos, ojos!» (p. 76). La inicial reacción de espanto de Nataniel desaparece cuando comprueba que los ojos no son otra cosa que gafas y anteojos. Y lo sorprendente es que, a pesar del horror que siente por ese personaje, acaba comprándole unos pequeños anteojos. Con ellos se dedica a observar a Olimpia, cuya inmovilidad (pasa horas sentada en la misma posición) y su mirada sin vida siguen sin sorprenderle (otro elemento más que nos hace pensar en la locura del protagonista).

Tras un baile celebrado en casa de Spalanzani, Nataniel acaba enamorándose perdidamente de Olimpia y olvida a Clara. Seguimos en esa dimensión de lo extraño, puesto que Nataniel no da importancia alguna a la extraña rigidez de los movimientos de Olimpia, a su continuo silencio, o a la terrible frialdad de su piel (que tanto le impresiona en su primer baile). Después de dicha fiesta, Nataniel visita con asiduidad a Olimpia y decide casarse con ella, a pesar de las opiniones contrarias de sus amigos, a los que la hija de Spalanzani provoca una gran repugnancia.

El día en que va a pedir su mano, descubre a Spalanzani y Coppola luchando por llevarse el cuerpo de Olimpia, que no es otra cosa que un autómeta:<sup>143</sup> el primero ha diseñado el mecanismo que la mueve, y el segundo los ojos. El óptico acaba llevándose el cuerpo de la muñeca y Spalanzani arroja al pecho de Nataniel los ojos ensangrentados de Olimpia. Éste sufre un shock terrible en el que se mezclan los hechos presentes con el recuerdo de la muerte de su padre, y exclama: «¡Horno de fuego... horno de fuego!... ¡Revuélvete, horno de fuego! ¡Divertido.. divertido! ¡Muñeca de madera, muñeca de madera, vuélvete!» (p. 85). Se arroja sobre Spalanzani y trata de estrangularlo, pero los vecinos lo impiden y es encerrado en un manicomio.

Cuando Nataniel recobra la razón, descubre que está en su cuarto, en su casa paterna. Clara está a su lado y proyectan casarse. Un día, ésta le propone subir al campanario para contemplar el paisaje. Una vez en lo alto de la torre, Clara le llama la atención sobre algo que se agita abajo. Nataniel saca de su bolsillo los anteojos que le vendió Coppola y al mirar por ellos sufre un nuevo ataque de locura. Entonces, se abalanza sobre Clara y grita «¡Muñeca de madera vuélvete... muñeca de madera vuélvete!» (p. 87), y trata de arrojarla al vacío. Lotario, al oír los gritos de su hermana, sube corriendo y la salva. Mientras, corre por la plataforma que hay en lo alto del campanario, gritando «¡Horno de fuego, revuélvete, horno de fuego...» (p. 88). Entre la multitud que se ha reunido en la calle aparece el abogado Coppelius (se intuye que es a él a quien vio Nataniel desde la torre). Alguien propone subir arriba y capturar al loco, pero Coppelius afirma sonriendo: «¡Bah, bah, dejadle, que ya sabrá bajar solo!». Entonces mira hacia arriba y Nataniel lo

---

<sup>143</sup>En relación a la figura de la Olimpia, así como de la presencia de otros autómetas en la obra de Hoffmann, véase Pedraza [1998:68-82]. En lo referente a la utilización de los autómetas en literatura véase la selección bibliográfica propuesta por la propia Pedraza [1998:281-284].

divisa, y gritando «¡Ah, bellos ojos... bellos ojos!», salta al vacío. Coppelius desaparece entre la multitud.

Como vemos, a pesar de que la historia de Nataniel se desarrolla en un mundo cotidiano, la impresión que tiene el lector (y no creo exagerar si incluyo tanto al contemporáneo de Hoffmann como al actual) es que la realidad mostrada, o mejor, que los personajes que habitan esa realidad resultan extraños, incomprensibles. ¿Quién es ese Coppelius / Coppola? ¿Son un mismo individuo o dos seres diferentes (aspecto que nos lleva al terreno del doble)? ¿Por qué ronda en torno a Nataniel? ¿Cómo se explica su relación con el personaje legendario del Hombre de la Arena? ¿Que pretende Spalanzani animando la relación entre Nataniel y la autómatas? El efecto fantástico del cuento radica, más que en el carácter ciertamente sobrenatural de la autómatas Olimpia, en esa dificultad de comprensión, a la que va indefectiblemente unido el evidente carácter ominoso que tiene la figura de Coppelius, duplicada en Coppola, al aparecer en determinados momentos de la vida de Nataniel para terminar por provocar su muerte. Los traumas infantiles de Nataniel son también un elemento que puede explicarnos los terrores que le acosan en su edad adulta y que han trastornado su mente.

Otra pregunta que surge a medida que avanzamos en la lectura (y que también el lector se hace con otros cuentos de Hoffmann) es si lo narrado es producto de la fantasía de un loco. Pero el acierto de Hoffmann en combinar la voz del propio Nataniel (a través de sus cartas) con la de un narrador que lo conoció a él y a Lotario, y que nos narra la parte fundamental del relato, elimina esa posibilidad.

Como ya advirtió Jean-Jacques Ampère en un lúcido artículo publicado en *Le Globe* el 2 de agosto de 1828 («Compte rendu d'Hoffmann's Leben und Nachlass, ouvrage de Hitzig (Berlin, 1822)»),<sup>144</sup> lo que Hoffmann hizo en sus relatos fue «ébranler profondément nos âmes, en allant y chercher les cordes secrètes qu'y font résonner le terreur de l'inconnu».<sup>145</sup> Si la novela gótica había abierto las puertas de las regiones de la oscuridad, Hoffmann situó (como después hará Poe) al lector ante el abismo de lo irracional, de lo invisible, de lo

---

<sup>144</sup>Lo recogió después en *Littérature et Voyages*, Paulin, París, 1833 (*vid.* Castex 1951a:413).

<sup>145</sup>Cito de Schneider [1985:147].

desconocido, de todo aquello que habitaba en las zonas inexploradas de la mente humana.

Otro de los aspectos más novedosos de los relatos fantásticos de Hoffmann, junto a ese realismo antes comentado, es que en ellos no suelen aparecer fantasmas, resucitados y otras figuras ya típicas del universo sobrenatural,<sup>146</sup> puesto que el escritor alemán prefiere explorar la dimensión interior de lo fantástico, entendida como manifestación de los miedos y pasiones más ocultos del ser humano, contemplados siempre como una amenaza para éste. Es por eso que la mayoría de sus historias desarrollan el tema de la alteración de la personalidad en todas sus manifestaciones: sueños, delirios, locura, magnetismo (muchos relatos giran en torno a la influencia y control de una persona sobre otra: el ser humano, pese a su libertad aparente, puede estar sujeto a fuerzas ajenas a él mismo que lo alienan —un tema que Kafka llevará a sus últimas consecuencias)<sup>147</sup> y el motivo del doble (en el que el propio Hoffmann se reconocía en su desdoblada personalidad de artista y magistrado).<sup>148</sup> Los dos últimos temas suponen, además, trasladar al

---

<sup>146</sup>Eso no quiere decir que Hoffmann no recurra en ocasiones a las figuras tradicionales del terror: vampiros («Vampirismus»), fantasmas («Eine Spukgeschichte») o tentaciones demoníacas (*Die Elixiere des Teufels*).

<sup>147</sup>Así sucede, por ejemplo, en «Das Magnetiseur» («El magnetizador»), «Unheimliche Gast» («El huésped siniestro») y «Der Elementargeist» («El espíritu elemental»). Podemos encontrar otros relatos en los que se trata el tema del control de la voluntad, aunque sin la mediación del magnetismo, tal como sucede en «Der Sandmann» (ejemplificado en la autómatas Olimpia, controlada por la voluntad de su «padre», el profesor Spalanzani) y en «Die Automate» («Los autómatas»).

<sup>148</sup>Véase, por ejemplo, «Der Sandmann»; o también el caso contrario: la ausencia de reflejo en «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» («Las aventuras de la noche de San Silvestre»). Todorov [1970:75] advierte que la carencia de reflejo puede ser interpretada de forma alegórica (basa su afirmación en la falta de sorpresa o extrañamiento de los personajes ante la «monstruosidad» del protagonista). Así, el reflejo se relacionaría con la identidad social: el protagonista se ha convertido en un monstruo, en un ser diferente y extraño a la sociedad, por haber perdido su reflejo (la policía llega incluso a amenazarle para que recupere su imagen como sea). Aunque el propio Todorov termina por aceptar que el lector tiene buenos motivos para vacilar antes de adoptar esta interpretación. Todorov iba por el buen camino al señalar una problemática social detrás de la falta de reflejo, pero le interesaba más incidir en la falta de sorpresa (que situaría el cuento en el ámbito de lo maravilloso y no de lo fantástico), que en desarrollar esa idea. Digo esto porque las alteraciones de la personalidad retratadas por Hoffmann pueden ser entendidas también como símbolos que demuestran la falta de integración social de los personajes: los protagonistas de sus cuentos suelen ser seres que se sienten en un mundo que no es el suyo, tal y como debía sentirse Hoffmann dentro de esa sociedad burguesa en la que vivía, y a la que, como ya he dicho antes, quiso ridiculizar en sus cuentos. El problema de la alienación también está presente en el *Peter Schlemihl* (1814) de Chamisso: su protagonista vende su sombra (= su alma) a cambio de una bolsa de oro que siempre estará llena. Pero toda esa riqueza no le hace feliz



exterior la causa de las alteraciones de la psiquis del personaje: por un lado, su voluntad se ve trastocada por la influencia hipnótica de otra persona (una influencia que siempre tiene un carácter maléfico: el magnetizador utiliza sus poderes en provecho de sus deseos e intereses, algo que, siglos atrás, se identificaría claramente con la hechicería); por otro, el personaje se ve enfrentado a la aparición de un doble, de una personalidad repetida (sea o no la suya).<sup>149</sup> Todo se resume, pues, en el horror a la pérdida de la identidad, a que «bajo el influjo de un “principio espiritual ajeno” salgan a la luz aspectos ocultos del propio yo, que se convierte a su vez en algo extraño, en la sensación de estar poseído por otro yo hasta perder la conciencia del propio» (Ana Pérez 1997:55). Todos estos temas se combinan perfectamente en su novela *Die Elixiere des Teufels* (*Los elixires del diablo*, 1815-1816), en la que Hoffmann recurre, además, a elementos y ambientes propios de la novela gótica.

Incluso en sus relatos no fantásticos (por lo menos, yo no los calificaría así), suelen aparecer personajes dominados por obsesiones y manías irracionales: así sucede en «Das Fräulein von Scuderi» («La señorita de Scuderi»),<sup>150</sup> en el que el orfebre Cardillac muestra tal dependencia psíquica de las joyas que fabrica, que acaba asesinando a sus compradores para poder recuperarlas.

A Hoffmann le interesa el «lado oscuro» de la existencia humana. En sus cuentos, pues, nos ofrece una visión puramente romántica del hombre y el mundo: todo aparece fragmentado, todo es ambivalente: la realidad no se puede definir como algo claro y unívocamente perceptible, lo que la convierte en una amenaza. Así lo reconoce el protagonista de su relato «Don Juan»: «El conflicto de la naturaleza humana con las fuerzas desconocidas y terribles que la rodean aguardando el momento favorable de su perdición se ponía de manifiesto ante los ojos de mi espíritu» (p. 242).

---

puesto que al haber perdido su sombra se convierte en un monstruo, un extraño, del que todos huyen atemorizados. La identidad es un aspecto del ser humano que empieza a ser considerado problemático durante el romanticismo.

<sup>149</sup>Como sucede en «Der Sandmann», donde Nataniel duda —temiendo que sea así— acerca de la posibilidad de que Coppelius, el vendedor de barómetros y anteojos, sea el doble del viejo abogado Coppola, el hombre que lo aterrorizaba de niño y al que culpa de la muerte de su padre.

<sup>150</sup>Se trata de un relato de crímenes inspirado en el libro de François Gayot, *Les causes célèbres et intéressantes* (1768). Hoffmann se basó en esa obra para componer otro relato más: «La marquesa de la Pivardière».

Pero, a pesar de la concepción que se suele tener de Hoffmann, no toda su obra es fantástica, ni todos sus relatos con elementos sobrenaturales responden a la concepción del género antes expuesta. Como advierte Fabre [1992:366], la producción fantástica de Hoffmann presenta dos vertientes:

a) por un lado, los relatos fantásticos *strictu sensu*, en los que domina el realismo y esa ambientación cotidiana a la que ya me he referido. La acción se sitúa normalmente en Alemania y en un ambiente burgués (próximo, por tanto, al lector).<sup>151</sup>

b) por otro, encontraremos relatos en los que se narran diversas aventuras de carácter maravilloso, humorísticas y grotescas, en ocasiones próximas a las *féeries*, en las que Hoffmann desarrolla elementos y situaciones propios del relato maravilloso. Suelen ambientarse en territorios de fantasía o en Italia. En ellos, la deformación grotesca y humorística tiene un papel fundamental. Un buen ejemplo lo encontramos es su novela *Prinzessin Brambilla* (*La princesa Brambilla*, 1821),<sup>152</sup> ambientada en los carnavales de Venecia, y también en uno de sus relatos más conocidos, «Der goldene Topf» («El puchero de oro», 1814).<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup>Como siempre sucede, hay excepciones a esta división: el relato «Doge und Dogaresse» (que podemos encontrar traducido como «Marino Falieri» y también como «Annunziata»), a pesar de pertenecer a este primer grupo y de ambientarse de forma muy realista, se desarrolla en la Venecia del siglo XIV.

<sup>152</sup>Hoffmann se inspiró para su composición en los grabados grotescos de Jacques Callot (los *Balli di Sfessania*, en los que se representan a los personajes de la *commedia dell'arte*). Su admiración por dicho artista le llevó a titular su primer volumen de relatos *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Cuentos fantásticos a la manera de Callot*, 1813-1815).

<sup>153</sup>Aunque «El puchero de oro» se desarrolla en la ciudad alemana de Dresde, el protagonista accede (¿mediante el alcohol? ¿mediante la poesía?) a un mundo de fantasía, Atlantis, propio de los *Märchen*, por lo que me ha parecido adecuado colocar dicho relato en este segundo grupo. Debemos tener en cuenta que si bien Hoffmann se sirve en ocasiones de ambientes o elementos propios del universo de los cuentos de hadas, la historia trasciende dicho género: su relato narra de forma simbólica el proceso de iniciación de un estudiante en el mundo de la creación poética (vid. Vias 1998:22-31). Un caso semejante nos lo ofrece el cuento «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza», ambientado en la ciudad alemana de Bamberg, en el que se narra una historia de amor protagonizada por el perro creado por Cervantes: «con la introducción del animal en el relato está ya Hoffmann en la línea de la concepción estética de las grotescas figuras de Callot, con toda su intención satírica y desveladora, por otra parte también presente en el modelo cervantino» (Ana Pérez 1997:49).

Sorprendentemente, se ha querido ver esa vena humorística e irónica en la mayoría de relatos de Hoffmann, cuando esto no es así. A mi entender, ese humorismo queda desplazado o ausente en sus verdaderos relatos fantásticos, donde dominan una gravedad y una tonalidad mucho más sombrías. Así sucede en «Der Sandmann», «Die Abenteuer der Silvester-Nacht», «Das Magnetiseur», «Ritter Glück» («El caballero Gluck»), «Das Majorat» («El Mayorazgo»), «Eine Spukgeschichte» («Una historia de fantasmas») o «Das öde Haus» («La casa desierta»), por citar algunos de sus mejores cuentos fantásticos.

Y es que en muchas ocasiones, los críticos han confundido la utilización de la ironía con la presencia de ese espíritu burlón que, efectivamente, poseía Hoffmann. La ironía es un interesante elemento constructivo que podemos encontrar en la mayoría de escritores románticos: con ella se pretende romper la tensión de escenas demasiado dramáticas enfocando los temas que acaban de ser tratados de forma grave bajo un ángulo distinto.<sup>154</sup>

La presencia de la ironía en los cuentos fantásticos de Hoffmann busca crear un efecto muy específico: el distanciamiento del narrador respecto de los hechos narrados, lo que, paradójicamente, genera el mismo resultado en el lector, aspecto éste último que en ocasiones neutraliza el efecto ominoso que el fenómeno sobrenatural debía suscitar. No es extraño, pues, que Brion [1973:II, 129-130] afirme lo siguiente:

En el fondo, [Hoffmann] es mucho menos fantástico que Tieck y Contessa, e incluso Arnim, ya que muchas de sus misteriosas historias tienen un desenlace racional y lógico que disipa el enigma turbador [...]. Su frecuente recurso a la ironía, que parece inseparable de su más puro y ardiente sentimiento poético, impregna su fantasía de un color y una atmósfera sarcásticas que muy a menudo paralizan la aparición de la angustia. Cuando se exalta fríamente, o cuando con una reflexión cómica hiela bruscamente la tensión intensa de la obsesión, a fin de exorcizarla mejor en el momento en que podría hacerse peligrosa, irrita y desconcierta al lector, que lo único que pedía era abandonarse (Brion 1973:II, 129-130).

---

<sup>154</sup>En relación al recurso de la ironía en el romanticismo véase Ballart [1994:65-86] y la bibliografía por él citada. Acerca de la utilización de la ironía en la literatura fantástica romántica véase Erdal [1998:39-50].

Una afirmación que tiene parte de razón, pero que cae en algunas conclusiones demasiado apresuradas acerca de la obra de Hoffmann, y en las que insisten otros críticos. Es cierto que algunos de sus cuentos tienen esa explicación racional, pero otros muchos caen dentro de la dimensión de lo fantástico puro (sólo pueden «explicarse» de forma sobrenatural).

En varias ocasiones, la ironía surge de la propia construcción de la obra, al dotar Hoffmann a sus cuentos de una estructura enmarcada: la situación narrativa se corresponde con una reunión en la que un personaje cuenta a otros una historia (que puede o no haber protagonizado). Una estructura que ya utilizó Tieck en su *Phantasus*, y que no es invento de estos autores alemanes, puesto que ya la podemos encontrar en el *Decamerón*, de Boccaccio, y en *Las mil y una noches*.

Hoffmann utiliza dicha estructura en uno de sus libros más famosos: *Die Serapiens Brüder* (1819-1821), donde varios amigos —Teodoro, Silvestre, Vincenzo, Cipriano y Lotario— se reúnen para celebrar el día del mártir Serapio, eremita del siglo IV (de ahí el título de la obra, *Los Hermanos de Serapio*). Bajo esos nombres se ocultan el propio Hoffmann (Teodoro) y algunos de sus amigos: Contessa, el médico-psiquiatra Koreff, Chamisso y el Barón de La Motte-Fouqué, respectivamente. En dicha tertulia se cuentan varias historias, que conforman los diversos cuentos en los que se articula el volumen.

Esta situación narrativa favorece que el relato sea interrumpido por los oyentes para introducir comentarios, bromas y reflexiones de todo tipo en relación con lo narrado, lo que da lugar a que cada relato se enmarque en lo que podríamos llamar un «paréntesis irónico»,<sup>155</sup> creando en el lector ese desconcierto al que antes se refería Brion.

Pero lo que olvida el crítico francés es que ese paréntesis irónico genera en el lector, además de ese distanciamiento, un efecto de verosimilitud. Es, pues, una maniobra que le sirve al narrador para hacer creíble el relato presentando a un narrador secundario que cuenta a otras personas una historia. El lector toma por verídica esa narración presentada oralmente, porque ya no la considera invención del narrador principal del relato, sino como vivencia de ese personaje que toma la voz para narrarla. El narrador principal hace únicamente de intermediario entre esa voz y los lectores.

---

<sup>155</sup>Tal y como lo denomina Bravo-Villasante [1988:7].

A la vez, no debemos olvidar que ese paréntesis irónico es una hábil maniobra que permite al narrador principal distanciarse de lo fantástico, es decir, presentar una actitud no comprometida frente a lo sobrenatural, dejando que sea el lector el que extraiga sus propias consecuencias.

Y esa maniobra de dejar que sea el lector quien «termine» el relato tiene que ver con una de las características que más se ha destacado de los textos de Hoffmann (así lo hace Brion en la cita anterior) y que también ha generado algunas confusiones. Me refiero al hecho de que Hoffmann *suele* presentar los fenómenos sobrenaturales de un modo que no queda siempre claro si estos han sucedido realmente o son producto de la mente exaltada del protagonista. Una visión de lo fantástico que se correspondería perfectamente con la definición que dio Todorov [1970:36] del género, según la cual lo fantástico viene definido por la percepción ambigua que el lector tiene de los hechos relatados y que éste comparte con el narrador o con alguno de los personajes.

Pero esto no sucede siempre en los relatos de Hoffmann, como quieren ver algunos críticos. Es cierto que en numerosas ocasiones es difícil decidir si el fenómeno fantástico descrito ha ocurrido realmente: así sucede, por ejemplo, en «Das öde Haus» («La casa desierta»), donde el protagonista cree ver la imagen de una mujer en un espejo de mano, suceso que nadie puede corroborar (se plantea, pues, la duda de si todo eso no es más que una alucinación de la mente exaltada del personaje); o en «Der Sandmann», donde es el lector quien debe decidir si Coppola es el doble de Coppelius, identificación que lleva el relato a los dominios de lo fantástico puro.

No hace falta decir que una lectura racional de los relatos Hoffmann que reduzca lo narrado a la simple manifestación de la locura del personaje, supone hacer un flaco favor al autor alemán. Pensemos, por ejemplo, en lo que sucede con un relato como «Ritter Glück» («El caballero Glück»): si lo explicamos concluyendo que el desconocido que cree ser Glück, músico alemán real muerto años atrás, es simplemente un enfermo mental, olvidamos la dimensión enormemente turbadora del relato; como advierte Ana Pérez [1997:33], «Hoffmann arrastra al narrador, y al lector con él, a una identificación empática con el desconocido, de modo que la posibilidad del regreso del compositor se hace

realidad, sin que sea factible discernir de modo unívoco cuál de las dos realidades, la del aquí y ahora del lector o la de la fantasía, es la verdadera».

Pero tampoco podemos olvidar un aspecto fundamental en relación a la recepción del lector frente a esos acontecimientos «extraños»:

Les événements mystérieux dont l'enchaînement produit une si forte impression dans les *Contes* ont peut-être une explication naturelle, mais les héros d'Hoffmann sont disposés à les interpréter dans un sens fantastique, et c'est par une véritable contagion que nous arrivons à penser comme eux: le voisinage d'une personne superstitieuse ou simplement peureuse est une épreuve redoutable pour les esprits les plus fermes et les plus rassis (Mistler 1950:186; cito de Baronian 1978:57-58).

Y junto a los relatos antes citados, encontramos también un buen número de textos que sólo admiten una explicación fantástica: «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» («La aventura de la noche de San Silvestre», también conocida como «El reflejo perdido»), donde el protagonista no se refleja en los espejos porque ha vendido su imagen;<sup>156</sup> «Vampirismus» (la única explicación posible es el vampirismo); «Eine Spukgeschichte» («Una historia de fantasmas»), en la que se narra un caso de aparición fantasmal con varios testigos; «Das Majorat» («El Mayorazgo», traducido a veces como «La puerta tapiada»), que narra también una aparición fantasmal; o «Don Juan», donde el protagonista se encuentra con una mujer a la misma hora en que ésta ha muerto en otro lugar.<sup>157</sup>

Pero a pesar de las distintas valoraciones y análisis que se han realizado de los cuentos de Hoffmann, y que he expuesto muy brevemente, todos los críticos coinciden en destacar un aspecto que ha sido esencial para la evolución del cuento fantástico: la mezcla de lo sobrenatural y lo realista que hace el autor alemán. Sus cuentos retratan detalladamente la vida en las ciudades alemanas de su época, los cafés, los teatros, las calles... Hoffmann trata de ofrecer al lector un mundo en el

---

<sup>156</sup>Para componer este relato, Hoffmann se inspiró claramente en *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814), de su amigo Adelbert von Chamisso, historia que narra la aventura de un hombre que vende su sombra. Para hacer esto más evidente, además de proporcionar un divertido juego intertextual, Hoffmann hace aparecer a Peter Schlemihl como personaje de su cuento.

<sup>157</sup>Al principio del relato había tenido otra experiencia extraña con esa mujer, puesto que desde el palco donde presencia la representación del *Don Juan*, asiste al desdoblamiento de la cantante que encarna el papel de doña Ana: la mujer se halla a la vez cantando en el escenario y a su lado en el palco.

que se reconozca, un mundo que le parezca absolutamente creíble y cercano. Y ese lugar cotidiano, donde parece imposible que nada extraño pueda suceder, es, sorpresivamente, asaltado por las fuerzas de lo sobrenatural. Y eso, evidentemente, trastorna terriblemente a los personajes, y a los lectores, que hasta ese momento se creían seguros en su mundo real, en apariencia perfectamente ordenado. Esa confrontación entre realismo y fantasía es lo que caracterizará al género fantástico a partir de Hoffmann. Se hace evidente, pues, que lo sobrenatural persuade más profundamente al lector si es introducido en la realidad cotidiana que en los ambientes propios del cuento de hadas.

La evolución de la narrativa fantástica ha ido siempre ligada al concepto de verosimilitud, así como a la idea de realidad, en directa relación con los avances científicos y las nuevas concepciones filosóficas. A medida que estos cambian, se modifica la relación del lector con la realidad, lo que se traduce en la consiguiente transformación del relato fantástico, tanto en sus temas como en sus formas, siempre en busca de sorprender al lector y de hacerle «creíble» aquello que está leyendo. Así lo expresaba, por ejemplo, Nodier en el prólogo de su relato *La Fée aux miettes* (1832): «C'est que pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et qu'une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire» [1961:170].

Cuanto mayor sea la realidad con que es presentado el mundo de la ficción (semejante en todo al mundo conocido por el lector), mayor será el efecto psicológico producido por el hecho insólito que se introduce en éste.

## 2.2. LA NARRATIVA FANTÁSTICA FRANCESA

La influencia de Hoffmann fue determinante en el desarrollo de la literatura fantástica francesa. En los años inmediatos a la aparición de sus traducciones francesas (1829), se desarrolla lo que podemos denominar la edad de oro del cuento fantástico en el país galo, puesto que en ese período se publican algunas de las obras maestras del género: «L'élixir de longue vie» (1830), de Balzac; «La main enchantée» (1832), de Nerval; «L'oeil sans paupière» (1832), de Philarète Chasles;

«La morte amoureuse» (1836), de Gautier; «La vénus d'Ille» (1837), de Merimée; «Inès de las Sierras» (1837), de Nodier.

Estos autores, siguiendo la estela de Hoffmann, ahondaron en el componente realista del género, pero añadiéndole una mayor presencia de lo macabro. En ocasiones, se inspiraron también en lo folklórico y legendario para la composición de sus obras, pero siempre ambientando las historias en un mundo cotidiano, próximo al lector. Algunos optaron por el relato onírico, como Nerval, y otros por la combinación de lo sobrenatural y lo exótico, como Merimée y Gautier.

Como estudiar cada uno de los relatos antes citados supondría hacer todavía más largo este capítulo, he optado por escoger uno de los que mejor representan el género fantástico francés de ese período anterior a la influencia de Poe, a la vez que es una de las grandes obras de la literatura fantástica de todas la épocas: «La Vénus d'Ille» (1837) de Prosper Merimée,<sup>158</sup> quien se refirió a su relato calificándolo de «mon chef-d'oeuvre» (en una carta dirigida a Mme. de la Rochejacquelein y publicada en la *Revue des Deux Mondes*, 1896, t. II, pp. 31-32; cito de Castex 1951a:269).

Merimée dio a sus relatos, y el que he escogido es el que mejor lo ilustra, una base legendaria a partir de las tradiciones conocidas en sus viajes y en sus lecturas. Pero no se trata de la simple reproducción de una leyenda, al estilo de Scott (y, como veremos, de muchos autores españoles), sino que Merimée adaptó y transformó esas historias para elaborar otras nuevas en las que lo fantástico se construye de forma verosímil y, sobre todo, realista. Mediante un procedimiento interesantísimo, el de la sugerencia, el narrador va a construir un relato fantástico sin que nada sobrenatural tenga lugar ante nuestros ojos (que son los del narrador). Hechos que podrían pasar por normales, acaban conduciendo a un efecto fantástico terrible.

El narrador de «La Vénus d'Ille» nos cuenta un viaje que hizo al Rosellón. Su anfitrión, el señor de Peyrehorade, aficionado a la arqueología, ha tenido la suerte de encontrar en sus tierras una estatua romana de bronce que representa a la

---

<sup>158</sup>Merimée sólo escribió cinco relatos fantásticos: «La vision de Charles IX» (1829), «Les ames du purgatoire» (1834), «La vénus d'Ille» (1837), «Lokis» (1869) y «Djoûmane» (publicado postúumamente en 1873). A los que podemos añadir otros cuentos en los que aparecen elementos sobrenaturales: «Le théâtre de Clara Gazul» (1825), «La Guzla» (1827), «La jacquerie» (1828) y «Mateo Falcone» (1829).

diosa Venus. Gracias a la información que le proporciona el guía que le conduce hasta la casa de Peyrehorade, el narrador empieza a hacerse una imagen negativa de la estatua: éste, que fue uno de los que descubrió la estatua, le cuenta que tiene un rostro malvado y que al extraerla de la tierra cayó sobre uno de los obreros y le rompió una pierna.

Poco después, llega a la casa de su anfitrión y se entera de que están preparando la boda del hijo de éste, que se celebrará dos días después. Ya en su habitación, ve desde la ventana cómo dos jóvenes insultan a la estatua (situada en el jardín de la casa). Uno de ellos tira una piedra a la estatua, con tal mala fortuna que ésta rebota y le da en la cabeza al agresor.

A la mañana siguiente va con su anfitrión a ver la estatua. Ésta es de una gran belleza: «lo que más llamaba la atención era la exquisita autenticidad de sus formas, que se hubieran podido creer moldeadas del natural, si la naturaleza produjera tan perfectos modelos» (p. 298).<sup>159</sup> El narrador comprueba que el guía tenía razón, pues el rostro de la estatua posee una expresión de malicia, que roza lo malvado: «Desprecio, ironía crueldad podían leerse en aquel rostro, no obstante, de una increíble belleza. [...] Sus ojos brillantes producían una cierta ilusión que recordaba la realidad, la vida» (p. 299). En el pedestal de la estatua aparece la inscripción «CAVE AMANTEM», que el narrador traduce de tres formas diferentes: «guárdate de quien te ama», «desconfía de los amantes» y «guárdate si ella te ama», traducción ésta última que se carga de sentido una vez que sucedan los hechos que va a narrar.

La boda se celebra en viernes, a lo que el narrador comenta, como broma, que eso nunca se haría en París, puesto que para los supersticiosos el viernes es un día de mal agüero para casarse. El señor de Peyrehorade se defiende aduciendo que es un buen día, puesto que el viernes es el día de Venus.

Llega la mañana de la boda. El novio, Alphonse, viendo que el equipo de frontón de su pueblo es vencido por unos aragoneses, reta a estos a un nuevo partido. Para jugar más cómodo se quita su anillo de compromiso y, para no perderlo, lo pone en el dedo anular de la estatua. Después del partido, con victoria local y humillación de los aragoneses, se trasladan al pueblo de la novia para

---

<sup>159</sup>Cito de la traducción recogida en la antología de Calvino, *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, vol. 1.

celebrar la boda. Una vez allí, Alphonse se da cuenta de que ha olvidado el anillo, pero como ya es tarde para ir a recogerlo, utilizan otro en la ceremonia.

El convite se celebra en casa de Peyrehorade. Allí, Alphonse, un tanto ebrio, le cuenta al narrador que, a la vuelta de la iglesia, no ha podido recuperar su anillo porque la estatua ha doblado el dedo en el que se lo había puesto. El narrador, evidentemente, no le cree. Pero Alphonse insiste, añadiendo que eso significa que la estatua es su esposa, y que por eso no quiere devolverle el anillo. El narrador no lo cree y quiere confirmar el relato de Alphonse, pero la lluvia le hace desistir: «Sería un idiota si fuese a comprobar lo que me ha dicho un borracho. Además, por otra parte, lo mismo ha querido gastarme una broma pesada para hacer reír a esos honrados provincianos; y lo menos que puede pasarme es que me cale hasta los huesos y agarre un buen resfriado» (p. 312). Como es habitual en los relatos fantásticos, el narrador se muestra escéptico ante cualquier supuesta manifestación de lo sobrenatural.

El narrador se retira a su habitación, situada en el mismo piso que la de los novios. Desde su cama, oye cómo los escalones crujen estrepitosamente, y cree que se trata de Alphonse, borracho, que va a reunirse con su mujer. Al poco rato se queda dormido. Su sueño es intranquilo y se despierta muchas veces. En una de ellas, al amanecer, vuelve a oír el mismo crujir de la escalera. Inmediatamente, estalla un gran alboroto en la casa. Sale al pasillo y ve que toda la familia se dirige a la habitación de Alphonse. Descubren que éste está muerto en su cama, la madera de la cual aparece rota. El rostro del muerto refleja el terror más absoluto y en su pecho se ve una marca roja que se prolonga en el costado y por toda su espalda: «Se diría que había sido estrujado por un círculo de hierro» (p. 314). En el suelo, el narrador descubre el anillo de compromiso.

La primera explicación que se le ocurre al narrador es la más evidente: Alphonse ha sido asesinado (piensa enseguida en los aragoneses a quienes éste derrotó y humilló jugando a frontón, y quienes juraron vengarse). Pero no se le ocurre cómo explicar el origen de la marca roja. Sale al exterior en busca de pistas y descubre huellas de pasos en el jardín, que llevan hacia la estatua. El narrador las identifica con las que pudo dejar Alphonse cuando fue a buscar su anillo.

Poco después, el narrador charla con el procurador que ha interrogado a la mujer de Alphonse. Éste cree que la joven se ha vuelto loca, y refiere al narrador su

declaración: acostada sola en su cama, de espaldas a la puerta, oyó entrar al que inicialmente tomó por su marido. Dominada por la timidez, la joven no se giró para mirarle. Enseguida oyó que se tumbaba en la cama y que ésta crujía, síntoma evidente de un gran peso. Eso la asustó y le impidió girarse para comprobar quién era. En cierto momento sus cuerpos se rozaron y notó el contacto de algo frío. Eso le hizo acurrucarse en su lado de la cama, pegada a la pared. Al poco rato, oyó entrar a Alphonse, quien le dio las buenas noches y se acercó a la cama. Entonces, oyó cómo éste corría las cortinas y emitía un grito ahogado. Cuando se decidió, por fin, a girarse, vio a su marido entre los brazos de una especie de gigante verdoso que lo estrujaba con fuerza. Al darse cuenta de que se trataba de la estatua de Venus, se desmayó. Cuando volvió en sí, la estatua aún seguía en la cama, abrazando a su marido. Al amanecer, la estatua se bajó de la cama y salió de la habitación. Cuando el procurador termina de referirle la declaración de la joven, insiste, a juzgar por los hechos descritos, en la locura de ésta.

Después del entierro, el narrador vuelve a París. Al cabo de un tiempo recibe una carta en la que la mujer del señor Peyrehorade le cuenta que su marido ha muerto y que ella ha fundido la estatua para construir una campana para la iglesia del pueblo. La carta sirve de cierre al relato, señalando que desde que esa campana suena en Ille, los campos se han helado dos veces. Es decir, que la estatua sigue causando desgracias, incluso después de fundida. El narrador no añade comentario alguno, dejando que el lector ponga el punto final a la historia con su propia interpretación, que sólo puede ser la fantástica, tal y como el cuento ha sido construido.

Para la composición de este relato, Merimée se basó en material de carácter legendario, tal y como refieren Castex [1951a:264-265], Schneider [1985:248], Velay-Vallentin [1992:137-184] y Diego [1997]. La primera versión de una historia semejante la encontramos en Luciano, en su diálogo *Philopseudes*, donde se narra que la estatua de un general corintio, Pelichos, baja por las noches de su pedestal para satisfacer su pasión criminal. Pero la verdadera fuente del cuento de Merimée es medieval y aparece reproducida en una crónica latina de Hermann Corner, redactada en el siglo XI, donde es la estatua de Venus la que tiene los poderes antes descritos. Esta leyenda tuvo un éxito considerable en la Edad Media, puesto que podemos encontrarla en el *Speculum Mundi*, de Vincent de Beauvois, y en la

*Chronique rimée des miracles de la Vierge*, de Gautier de Coinci, donde es convertida en un milagro de la Virgen. En el siglo XV, se retomó, con un desarrollo más amplio, en la *Somme historique*, de Saint-Antonin de Florence, y dos siglos después Martín del Río la incluyó en sus *Disquisitiones magicae*.

Castex refiere que Merimée conoció el relato de Hermann Corner a través de Villemain, quien lo descubrió en el *Corpus Historiarum* publicado por Eckardt en Leipzig en 1723, y que analiza en su *Histoire de Grégoire VII*. Aunque la obra de Villemain se publicó en 1873, después de su muerte, ésta ya estaba acabada en 1834, y Merimée conocía a su autor, por lo que éste pudo referirle la leyenda. Castex reproduce el texto de Villemain (pp. 265-266): un joven romano recientemente casado juega a pelota con unos amigos; para ello se quita su anillo de boda y se lo coloca en el dedo a una estatua de Venus. Acabada la partida, va a recoger su anillo, pero no puede, porque la estatua ha doblado el dedo. No le dice nada a sus amigos, y por la noche vuelve con un criado. Descubre que el dedo de la estatua vuelve a estar extendido y que el anillo no está. Vuelve a su casa y se acuesta. De pronto, nota entre él y su esposa un obstáculo palpable, pero invisible, y oye una voz que le dice: «C'est à moi qu'il faut t'unir, c'est moi que tu as épousée; je suis Vénus; c'est à mon doigt que tu as mis l'anneau nuptial; je ne te le rendrai pas» (Villemain, *Histoire de Grégoire VII*, t. I, pp. 272 y ss.; cito de Castex 1951a:265).

Merimée transformó esta leyenda para hacerla verosímil a los lectores del siglo XIX. Para ello utiliza un narrador en primera persona, testigo de los hechos que relata (excepto del encuentro amoroso entre la estatua y Alphonse), y una ambientación realista, para cuya construcción se sirve de sus experiencias como viajero. Todo va destinado a conferir a la historia una apariencia de verdad.

Y en ese mundo cotidiano de un pueblecito del Rosellón se introduce lo sobrenatural en forma de estatua animada. Pero lo interesante es que lo fantástico nunca es mostrado directamente, sino que a medida que avanza el relato se van «dejando caer» alusiones, comentarios, que preparan la atmósfera —y al lector— para la irrupción final de ese fenómeno sobrenatural cuya interpretación fantástica se impone sobre otras posibles. Ya desde la primera mención que se hace de la estatua de Venus, ésta se carga de un evidente componente negativo: se la describe como poseedora de una belleza maligna, así como rodeada de símbolos de mal agüero (le rompe la pierna a uno de sus descubridores; «devuelve» la piedra,

hiriendo a su agresor; la boda se celebra un viernes, «el día de Venus»; la inscripción amenazante de su pedestal). A ello hay que añadir tres elementos más: el casamiento simbólico que supone colocar el anillo en el dedo anular de la estatua; la declaración de la mujer de Alphonse, a quien se toma por loca (y, como tal, imposible de ser creída); y la carta de la mujer de Peyrehorade, acerca del poder maligno que posee la estatua incluso después de fundida.

Todos estos hechos, si los tomamos de forma individual, no dejan de ser más que acontecimientos casuales, deformados por la mentalidad supersticiosa de las gentes del lugar, que les confiere un carácter ominoso. Pero ¿cómo explicar la marca roja del cuerpo de Alphonse y los ruidos escuchados por el narrador? Si bien es cierto que sólo contamos con el testimonio de una loca para explicar la muerte de Alphonse, todos los indicios antes apuntados convergen en una única lectura, la interpretación sobrenatural, que, como decía, se impone sobre las demás. La realidad más cotidiana, representada aquí por la boda de un joven en un pueblecito del Rosellón, se ve asaltada por las fuerzas de lo sobrenatural. Lo que he expuesto coincide con las claves que el propio Merimée describía en su *Ensayo sobre Gogol* para la construcción de un relato fantástico:

Se sabe la receta de un buen cuento fantástico: comience por retratos precisos de personajes raros, pero posibles; otorgue a sus rasgos una realidad minuciosa. De lo extraño a lo maravilloso la transición es insensible y el lector se encuentra de lleno en lo fantástico antes de darse cuenta de que el mundo está detrás suyo.<sup>160</sup>

El relato de Merimée, al igual que los cuentos franceses antes citados, suponen, por lo tanto, un afianzamiento cada vez mayor del realismo en el tratamiento de lo fantástico, lejos ya de aquella atmósfera alucinatoria propia de las obras de Hoffmann. A diferencia del autor alemán, encontramos en Merimée y el resto de autores franceses una voluntad explícita de dar pruebas reales de los acontecimientos sobrenaturales que suceden, lo que hace más evidente todavía el carácter fantástico de los hechos narrados. Pensemos, por ejemplo, en otro de los mejores cuentos fantásticos franceses de este período: «Le pied de la momie» (1840), de Théophile Gautier. Dicho relato narra la historia de un hombre que compra el pie de una momia en la tienda de un anticuario. Esa noche sueña con

---

<sup>160</sup>A. Filon, *Merimée et ses amis*, Hachette, París, 1894; cito de Diego [1997:78].

una princesa egipcia coja y comprende que la princesa quiere recuperar su pie. Él se lo ofrece y ella le regala una figurilla verde que representa a la diosa Isis. Al despertar, se da cuenta de que ha estado soñando, pero el pie de la momia ya no está donde lo dejó y en su lugar encuentra la figurita verde del sueño. Cuando todo parecía simplemente el relato de un sueño, Gautier introduce ese objeto imposible en la realidad, convirtiéndolo en una clara evidencia de que ha habido algo más. Ahí esté el efecto fantástico, en esa evidencia explícita de la irrupción de lo irreal en lo real, como sucede también en otro de sus mejores relatos fantásticos, «La cafetière» (1831).<sup>161</sup>

En años posteriores, las obras de Dumas, Erckmann-Chatrian, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam y, sobre todo, Maupassant (al que enseguida me referiré de forma más detallada al hablar de la narrativa fantástica de fin de siglo), serán otro buen ejemplo de la calidad de la narrativa fantástica francesa.

Para no hacer más todavía más extenso este capítulo, remito a cuatro textos en los que se hace un detallado recorrido por la historia de la literatura fantástica francesa del siglo XIX: Retinger [1909/1973], Castex [1951a], Baronian [1978] y Schneider [1985].

### 2.3. LA OBRA NARRATIVA DE EDGAR ALLAN POE<sup>162</sup>

La segunda etapa fundamental en la evolución del género fantástico viene determinada por la obra de Edgar Allan Poe, cuya influencia se desarrolló sobre todo a partir de 1856 (aunque sus relatos fueron publicados originariamente entre

---

<sup>161</sup>Un rasgo interesante de los cuentos de Gautier es que si bien esas evidencias confirman la verdad de la aparición fantástica, también confirman «la verdad de su desaparición, y sumen al héroe, incapaz de hacer revivir de nuevo esos momentos fantásticos, en una profunda tristeza, en un profundo vacío: los desenlaces se giran contra la experiencia fantástica y sancionan su desvanecimiento, la imposibilidad de contactar de manera estable con el más allá» (Giné 1999:15).

<sup>162</sup>Entre la enorme cantidad de bibliografía existente sobre la vida y la obra de Edgar Allan Poe, véanse Regan [1976], Peithman [1986], Knapp [1986], May [1991] y Walter [1995].

1832 y 1849), fecha en que apareció en Francia el primer volumen de las traducciones de Baudelaire (*Histoires extraordinaires*).<sup>163</sup>

A primera vista, los relatos de Poe no parecen aportar una concepción de lo fantástico radicalmente diferente a la de Hoffmann, más allá de un mayor rigor y perfeccionamiento técnico que los del escritor alemán. En ambos se hace evidente una cierta tendencia hacia el tratamiento grotesco de lo terrorífico, y suelen situar lo fantástico en el interior de la mente humana, más que en una amenaza proveniente del exterior.<sup>164</sup> Sin embargo, un análisis detallado nos muestra las profundas divergencias entre la obra de estos autores.

La primera gran diferencia entre ambos es que Poe no recurre jamás a elementos de carácter feérico o legendario, y en muy contadas ocasiones el diablo hace acto de presencia en sus relatos. Sus historias, además, están muy lejos de aquella atmósfera alucinatoria, a la que me referí antes, de los cuentos de Hoffmann: sus relatos son de un enorme realismo.

Lo que Poe nos ofrece en la mayoría de los casos es un análisis frío y minucioso de la angustia, el horror y otros estados morbosos de la conciencia. Así describía Lovecraft [1984:53] su manera de tratar lo fantástico:

Su intención impersonal y artística estuvo favorecida, además, por una actitud científica que no es frecuente encontrar antes de él, por lo que Poe estudia la mente humana más que los usos de la ficción gótica, trabaja con unos conocimientos analíticos de las verdaderas fuentes del terror que duplican la fuerza de sus relatos y los libran de todos los absurdos inherentes al estremecimiento convencional y estereotipado.

---

<sup>163</sup>Los relatos de Poe empezaron a traducirse en Francia algunos años antes. El primer relato traducido apareció en 1844, en *La Quotidienne*, de la mano de Gustave Brunet: se trata de una versión de «William Wilson» titulada «James Dixon, ou la funeste ressemblance» (*vid.* Rodríguez Guerrero-Strachan 1999:24); en 1845, *La Revue Britanique* publicó «Le Scarabée d'Or» (trad. por A. B.); en 1847 aparecieron «Le Chat Noir» y «Les crimes de la Rue Morgue», en la revista *La Démocratie Pacifique*, de la mano de Isabelle Meunier. Las traducciones de Baudelaire empezaron a publicarse en 1848 («Mesmeric Revelation», en *La Liberté de Penser*), pero no fue hasta 1854 cuando empezaron a aparecer con regularidad en el periódico *Le Pays* (se publicaron entre el 25 de junio de 1854 y el 20 de abril de 1855); dichas traducciones alcanzaron su mayor popularidad al ser recopiladas en volumen en 1856, momento en el que la obra del escritor americano se convirtió en una verdadera moda en ese país (y en el nuestro). En relación a las traducciones francesas de Poe véase Cambiaire [1927:13-42].

<sup>164</sup>Poe conoció bien la obra de Hoffmann, cuya influencia en sus textos ha rastreado Cobb [1908].

Uno de los relatos que mejor ejemplifican la manera que tenía Poe de tratar lo fantástico es «The Fall of the House of Usher» (1839). En él combina la ambientación gótica (un viejo caserón rodeado de una atmósfera maligna) con su interés por la locura.

El cuento se inicia con la llegada del narrador a la Casa Usher, adonde se dirige para visitar a un viejo amigo, Roderick. Las primeras páginas nos ofrecen una descripción detallada de la casa y de sus alrededores. Todo lo que el narrador contempla le impresiona terriblemente: «Era una frialdad, un abatimiento, un malestar del corazón, una irremediable tristeza mental que ningún acicate de la imaginación podía desviar hacia forma alguna de lo sublime» (p. 318). Pero no acierta a explicarse el porqué de tales impresiones, pues nada extraño aparece en el paisaje que ante él se extiende: la casa, aunque descolorida por los años y cubierta de musgo, aún conserva, en apariencia, una integridad formal, y sólo el estado carcomido de sus piedras y la fisura —apenas perceptible— que se dibuja en su fachada, denuncian la vejez del edificio. Pero no puede dejar de sentir esa funesta impresión: «Mi imaginación estaba excitada al punto de convencerme de que se cernía sobre toda la casa y el dominio una atmósfera propia de ambos y de su inmediata vecindad, una atmósfera sin afinidad con el aire del cielo, exhalada por los árboles marchitos, por los muros grises, por el estanque silencioso, un vapor pestilente y místico, opaco, pesado, apenas perceptible, de color plomizo» (p. 320).

Una vez dentro de la casa, el narrador se reúne con su viejo amigo Roderick Usher, quien encarna las características típicas de muchos de los protagonistas de los cuentos de Poe: caballero intelectual, solitario, melancólico, sumamente sensible, introspectivo, excéntrico y, sobre todo, psicológicamente enfermo. Roderick y su hermana gemela Madeline son los dos últimos supervivientes de una familia que en otros tiempos fue grande e ilustre, pero que ahora ha llegado a su final: ambos están enfermos y próximos a la muerte, lo que supondrá la desaparición de la estirpe de los Usher. Esta decadencia familiar aparece explicada de dos maneras: una, lógica y natural, y, otra, de tipo sobrenatural. La primera hace referencia a la normal degradación que sufre una familia que se perpetúa en línea directa; la explicación «sobrenatural» nos la ofrece el propio Roderick y tiene que ver con la supuesta influencia maligna de la casa: «algunas peculiaridades de la simple forma y material de la casa familiar habían ejercido sobre su espíritu [...];

efecto que el aspecto *físico* de los muros y torrecillas grises y el oscuro estanque en el cual éstos se miraban había producido, a la larga, en la *moral* de su existencia» (pp. 323-324).

Por lo tanto, la casa y su atmósfera propia han modelado los destinos de la familia y hecho de Roderick un ser que vive en una continua e intensa excitación nerviosa, que toma forma de morbosa agudeza de los sentidos. Usher es consciente de la vacilación de su razón y vive consumido por el miedo a ese terrible instante en que llegará su muerte. Lo más extraño es que Usher no tiene miedo a la muerte, sino al miedo en sí mismo. También le afecta dolorosamente la extraña enfermedad de su hermana (entre otras cosas sufre accesos catalépticos) y su próxima e inevitable muerte, que le sumirá en la soledad, a la vez que le convertirá en el último del linaje de los Usher.

Tanto la mansión como los Usher están enfermos. Ambos se identifican y comparten una única alma: «hasta el punto de fundir el título originario del dominio en el extraño y equívoco nombre de Casa Usher, nombre que parecía incluir, entre los campesinos que lo usaban, la familia y la mansión familiar» (p. 319). Y ambos desaparecerán juntos en las turbias aguas de la laguna que rodea el edificio. El tema de la decadencia final de una familia se convierte, a lo largo del relato, en símbolo de la desintegración psíquica, un tema recurrente en otros de sus relatos.<sup>165</sup>

En la páginas siguientes, el narrador nos cuenta las veladas en compañía de Usher. La excitación nerviosa del enfermo le ha llevado a la creación artística. La descripción de las obras creadas por Usher son un perfecto ejemplo de la habilidad

---

<sup>165</sup>Ese tema también fue desarrollado por Hawthorne: los protagonistas de su novela *The House of the Seven Gables* (1851), los Pyncheon, recuerdan a los Usher, pues se encuentran en una lastimosa decadencia que armoniza con la desolada vegetación y los anémicos animales del huerto que hay junto a la casa. No sé si exagero, pero hay un relato de Cortázar en el que encontramos expresada una idea semejante con recursos similares a los utilizados por Poe en el cuento citado: «Casa tomada» (1951), en el que una pareja de hermanos viven encerrados en la casa familiar, a la que tratan como a un ser vivo: «era ella la que no nos dejó casarnos» (p. 13). El cuento de Cortázar también refleja esa clara identificación casa-familia: todos forman parte de un mismo ente. La casa va siendo tomada habitación por habitación por una presencia que nunca es mostrada ni explicada, hasta que expulsa de allí a los hermanos, quienes no se resisten y lo aceptan con resignación. ¿Otro viaje a la locura? Lo cierto es que si en el cuento de Poe la casa y los Usher desaparecen en el mismo instante, en el de Cortázar podemos decir que una vez que la casa es totalmente tomada, los hermanos mueren «espiritualmente». Toda su vida ha sido esa casa y son arrojados a la calle. No entro, pues no es éste el lugar más adecuado, en la posible dimensión simbólica del cuento de Cortázar.

compositiva de Poe: si bien podrían parecer, a primera vista, dos simples muestras de las cualidades artísticas de Roderick, lo cierto es que Poe no ha colocado tales obras como adorno, sino que están llenas de símbolos íntimamente relacionados con el desarrollo del relato. Así, el cuadro en el que se representa una especie de largo túnel subterráneo no es otra cosa que una prefiguración de la cripta en la que será depositada Madeline. Y el poema titulado «El palacio encantado» narra mediante símbolos el proceso de enloquecimiento de Roderick: él es ese palacio encantado que una vez fue «dominio del rey Pensamiento» (p. 327) y que ahora ha sido invadido por «criaturas malignas» (p. 328). Así, la descripción del palacio no es otra cosa que la descripción del propio Roderick: los amarillos pendones del techo representan su cabello rubio; las dos ventanas luminosas son sus ojos, que, tras enloquecer, se convierten en ventanas rojas; y la puerta del palacio, en otros tiempos bella («de rubíes y perlas/ era»), es ahora de una palidez espectral («pálida puerta»).

Pocos días después, muere Madeline. Dado el carácter insólito de la enfermedad cataléptica de su hermana, Usher decide depositar su cuerpo en una cripta. Todo eso conduce rápidamente a Roderick hacia su crisis final: cada vez se le nota más nervioso y el narrador lo sorprende en varias ocasiones en el gesto de escuchar un rumor imaginario.

La última escena del relato tiene lugar en la séptima u octava noche después de haber dejado a Madeline en la cripta. Todos los elementos de esta escena contribuyen a crear un estado de tensión creciente que desembocará en ese único y espectacular efecto final reivindicado por Poe en sus escritos teóricos sobre el cuento.<sup>166</sup> Poe articula diversos elementos para construir ese estado de tensión creciente: el insomnio del narrador, provocado por unos extraños ruidos que oye («casualmente», la cripta está bajo su habitación); la terrible tormenta que parece afectar únicamente a la casa y a sus alrededores (recordemos su atmósfera propia), la histeria de Roderick; y, sobre todo, la lectura del *Mad Trist*, que el narrador escoge para tranquilizar el ánimo de su amigo.

El *Mad Trist* (el término «loco» del título tampoco es accidental), como sucedía con el poema antes citado, tiene su propio simbolismo (mediante un

---

<sup>166</sup>Véase la célebre reseña que Poe hizo de los *Twice Told Tales*, de Hawthorne, en el *Graham's Magazine* (1842); cf. «Hawthorne», en *Ensayos y críticas* (1973:125-141).

evidente juego de *mise en abîme*): la denodada lucha de su protagonista, Ethelred, en busca del escudo mágico, tiene su correlativo objetivo en la lucha de Madeline para escapar de su horrible y tétrico encierro, como después sabremos. Ambas acciones se dan paralelamente en el tiempo que dura la lectura del libro, creándose así un juego metaficcional, un segundo nivel de ficción dentro del relato. El propio Usher será quien identifique los sonidos que se oyen y que coinciden con los descritos en el *Mad Trist*: «¡La puerta rota del eremita, y el grito de muerte del dragón, y el estruendo del escudo!... ¡Di, mejor, el ruido del ataúd al rajarse, y el chirriar de los férreos goznes de su prisión, y sus luchas dentro de la cripta, en el pasillo abovedado, revestido de cobre!» (p. 336). Todos esos ruidos acaban de enloquecer a Usher, que se derrumba y termina por confesar aquel misterioso secreto que no le dejaba vivir, es decir, haber depositado viva a su hermana en la cripta. En ese momento, la puerta de la habitación se abre y aparece la amortajada figura de Madeline. Ésta cae sobre el cuerpo de Roderick, quien muere en ese instante, «víctima de los terrores que había anticipado» (p. 337). Los dos hermanos mueren a la vez, demostrando esa extraña afinidad que existe entre gemelos.

Hasta este momento, lo sobrenatural aún no se ha manifestado explícitamente en la historia. Poe ha construido su relato de terror con elementos normales: un viejo caserón, dos hermanos enfermos, uno de ellos con claros síntomas de locura; a lo que añade la aparición de Madeline (algo muy propio de la escenografía gótica), que nada tiene de sobrenatural, puesto que está viva (ha escapado de su ataúd). Y nada más. Sólo las impresiones del narrador y de Roderick acerca de la atmósfera del lugar, impresiones que podemos achacar a una posible naturaleza excitable del narrador y a la locura de Usher.

Pero en el momento en que Roderick y Madeline mueren, aparece el efecto fantástico: la casa, como si compartiese un alma común con los Usher, se derrumba y se hunde en el estanque, mientras el narrador huye de allí. Claro que podría plantearse un posible explicación racional basada en el estado ruinoso de la casa, la fisura de la fachada y la terrible tormenta que azota el lugar (sin olvidar la casualidad). Pero eso no explica la comunión que se establece entre la casa y los Usher, en la que, insisto, descansa la dimensión fantástica del cuento. La causalidad resulta, por otro, lado excesiva.

En muchos de sus relatos, Poe suele ahondar también en una justificación positivista de lo fantástico, recurriendo al magnetismo —ya presente, como vimos, en algunos cuentos de Hoffmann— o, por ejemplo, a los avances de la psiquiatría. Y es que la «realidad» y la supuesta base científica de algunos de los relatos de Poe fue tal, que en algunas ocasiones llegaron a ser tomados como informes científicos basados en casos reales: así sucedió, como ya indiqué en el capítulo I, con sus relatos «Mesmeric Revelation» (1844) y «The Facts in the Case of M. Valdemar» (1845), según refiere el mismo Poe en el primer apartado de su «Marginalia» (*Ensayos y críticas*, pp. 241-245).<sup>167</sup>

Pero, evidentemente, ese racionalismo de Poe tiene «truco»: a pesar de que en sus cuentos se apunten diversas explicaciones basadas en trastornos mentales o en nuevas prácticas científicas, lo sobrenatural siempre acaba dominando la historia, afianzándose en su «inexplicabilidad».

Un perfecto ejemplo nos lo ofrece el inicio de «The Black Cat» (1843). En el primer párrafo del relato, el narrador-protagonista presenta su historia de este modo:

No espero ni pido que alguien crea en el extraño aunque simple relato que me dispongo a escribir. Loco estaría si lo esperara, cuando mis sentidos rechazan su propia evidencia. Pero no estoy loco y sé muy bien que esto no es un sueño. Mañana voy a morir y quisiera aliviar hoy mi alma. Mi propósito inmediato consiste en poner de manifiesto, simple, sucintamente y sin comentarios, una serie de episodios domésticos. Las consecuencias de estos episodios me han aterrorizado, me han torturado y, por fin, me han destruido. Pero no intentaré explicarlos. Si para mí han sido horribles, para otros resultarán menos espantosos que *baroques*. Más adelante, tal vez, aparecerá alguien cuya inteligencia reduzca mis fantasmas a lugares comunes; una inteligencia más serena, más lógica y mucho menos excitable que la mía, capaz de ver en las circunstancias que temerosamente describiré, una vulgar sucesión de causas y efectos naturales (cito de *Cuentos*, vol. 1, p. 105).

Las palabras del narrador evidencian una postura racionalista ante lo que parece un fenómeno fantástico: sabe que lo que vio era muy extraño, pero que no es producto de la locura ni del sueño (más adelante apuntará otra nueva

---

<sup>167</sup>Nicasio Landa, el prologuista de las *Historias extraordinarias* (1858), primera traducción española en forma de volumen de los relatos de Poe, refiere que en Francia también se dio una situación semejante con «The Facts in the Case of M. Valdemar» (dato que extrae del prólogo de Baudelaire a las *Nouvelles histoires extraordinaires*, 1857).

posibilidad: los efectos del alcohol), por lo que no duda en que se podrá encontrar una explicación racional a su caso.

Pero todo esto no es más que un puro engaño: a medida que avance la historia, comprobaremos que esa serie de «episodios domésticos» (es evidente la ironía del narrador al calificarlos así) exceden toda explicación racional.

Esto es lo que sucede también en «The Facts in the Case of M. Valdemar» (1845), cuya historia se apoya en una base científica. Recuérdese que en dicho relato se narra un macabro experimento de magnetismo en el que el señor Valdemar es hipnotizado antes de morir. Poco después, éste muere, pero se comunica desde el más allá con su hipnotizador. Esa situación se prolonga durante siete meses. Hasta aquí el cuento navega entre el magnetismo y el espiritismo —sí es que el lector cree en ello—, lo que permite apoyarse en una explicación «racional» del extraño fenómeno. Pero el desenlace del cuento invalida dicha apreciación, puesto que al ser despertado de su trance hipnótico

[el cuerpo de Valdemar] se encogió, se deshizo... se *podrió* entre mis manos. Sobre el lecho, ante todos los presentes, no quedó más que una masa casi líquida de repugnante, de abominable putrefacción.

La explicación científica choca aquí con un elemento claramente inexplicable. Así, el final sumerge al relato en lo fantástico puro, más allá de cualquier posible racionalización de lo narrado.

Otro aspecto fundamental, ya apuntado antes, de los relatos de Poe es su perfección formal: detrás de cada uno de sus cuentos encontramos toda una profunda reflexión sobre el arte de la composición. Se les podría aplicar lo que su autor comenta de su poema «The Raven» en el artículo «Philosophy of Composition»:

ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una intuición, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático («Filosofía de la composición», en *Ensayos y críticas*, p. 67).

En palabras de otro magnífico escritor, Pablo Neruda, encontramos una perfecta definición del arte de nuestro autor: «Poe, en su matemática tiniebla». Así expresa el escritor chileno ese singular contraste que se establece entre la

perfección formal, la frialdad analítica de su reflexión y el fondo de misterio de sus cuentos, unido todo en una sola sugestión: la exactitud transformada en horror. La lógica y la causalidad organizan los elementos combinándolos de la manera más apropiada para, mediante el suspense, producir ese terrorífico efecto final buscado (un efecto constantemente reivindicado en sus artículos teóricos acerca de la composición de relatos). Para ello Poe no duda en utilizar medios directos para causar el horror y recurre a escenas macabras, sangrientas, incluso necrófilas — nunca gratuitas—, más propias de la tradición negra representada por la novela gótica anglosajona que de la tradición fantástica alemana (no hay escenas semejantes en la narrativa de Hoffmann).

Pero ya no se trata simplemente de hacer creer al lector, sino que además hay que hacerle sentir el horror descrito en el texto. Sus relatos instauran, así, un nuevo modelo de realismo nunca antes alcanzado en el género fantástico.

Sus historias están siempre abocadas a la catástrofe y la muerte es un elemento omnipresente en ella: «The Fall of the House of Usher», «Morella», «Ligeia», «The Tell-Tale Heart» o «The Black Cat» son una buena muestra de ello. Poe parece disfrutar con lo horrible, parece fascinado por todo aquello que se derrumba, que desfallece.

Charles Baudelaire supo ver como nadie el aspecto sombrío y excepcional de Poe:

Ningún hombre, lo repito, ha narrado con mayor magia las *excepciones* de la vida humana y de la naturaleza [...], la alucinación que deja primero paso a la duda, pronto convencida y razonadora como un libro —el absurdo instalándose en la inteligencia y gobernándola con una lógica implacable—, la histeria usurpando el lugar de la voluntad, la contradicción instalada entre los nervios y la mente, y el hombre desafinado hasta el punto de manifestar el dolor de la risa. Analiza lo que hay de más fugitivo, sopesa lo imponderable y describe, de ese modo minucioso y científico cuyos efectos son terribles, todo lo imaginario que flota en torno al hombre nervioso y le conduce al mal («Edgar Poe. Su vida y sus obras», pp. 76-77).

Es por eso que el estudio de la mente humana que Poe nos ofrece en sus relatos es siempre el de una mente humana en curso de desintegración, un motivo que queda perfectamente ejemplificado en el proceso de enloquecimiento y crisis final de Roderick Usher, el protagonista de una de sus obras maestras, «The Fall of the House of Usher». La locura, en todas sus formas posibles, aparece como un

elemento esencial en la mayoría de los relatos de Poe: el tema del doble en «William Wilson» y en «A Tale of the Ragged Mountains»; la monomanía en «Berenice»; la fobia a la soledad en «The Man of the Crowd»; la obsesión y el asesinato en «The Tale-Tell Heart» o en «The Black Cat»; y la abismal caída en la locura, simbolizada magistralmente en «The Maelstrom» y, como ya he dicho antes, en «The Fall of the House of Usher». El componente psicológico de lo fantástico, siempre tratado con una racionalidad extrema, se convierte, pues, en el eje central de la mayoría de sus relatos.

#### 2.4. GUY DE MAUPASSANT Y LOS AUTORES DE FIN DE SIGLO

Los autores surgidos bajo la estela de Poe desarrollaron una visión de lo fantástico en la que el psicologismo del autor americano se unía a las exigencias de «verificación» del positivismo y a las reivindicaciones de la escuela realista: la necesidad de hacer evidentes unas relaciones causa / efecto. Aunque eso no significa la obligatoriedad de recurrir a una explicación racional del fenómeno sobrenatural narrado, lo que destruiría el efecto fantástico, sino el ahondar, por ejemplo, en la cuestión de la percepción subjetiva de dicho fenómeno, planteando como posible justificación la locura del personaje, una explicación que, tal y como sucedía en los relatos de Poe, deviene finalmente insatisfactoria.

Esto condujo a la literatura fantástica a profundizar en la dicotomía lucidez/locura. Pensemos, por ejemplo, en los cuentos de Maupassant, quien se sirvió de la psiquiatría (así como del magnetismo y otros avances científicos) como medio para unir el realismo y lo sobrenatural. Así, por ejemplo, en su relato titulado «Qui sait?» (1890) se narra cómo los muebles del protagonista salen de su casa como si tuvieran vida propia. El hecho en sí parece simple, no genera un efecto terrorífico semejante al de la aparición de un fantasma o un vampiro, por ejemplo, pero refleja, como advirtió Lovecraft [1984:11] en relación a la literatura fantástica en general, «una idea terrible para el cerebro humano: la de una suspensión o transgresión maligna y particular de las leyes fijas de la Naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios de los espacios insondables».

Situado dicho relato en Francia, éste se inicia con uno de los *topoi* fundamentales del relato fantástico: la confesión de las dudas del narrador-protagonista, quien, para mayor confusión del lector, está encerrado en un sanatorio mental:

Si no estuviera seguro de lo que he visto, seguro de que no ha habido, en mis razonamientos, el menor fallo, el menor error en mis comprobaciones, la menor laguna en la inflexible sucesión de mis observaciones, me creería un simple alucinado, juguete de una extraña visión. Después de todo, ¿quién sabe? (p. 169).

El narrador, pese a lo que parece querer indicar, no está seguro de lo que vio, y acaba el párrafo con ese inquietante «¿Quién sabe?» que da título al cuento. Además, el hecho de que escriba esta confesión en un sanatorio mental condiciona («dirige») nuestra recepción: no sabemos si creer las palabras del narrador, puesto que parece estar loco.

El argumento podría resumirse así: al volver el narrador una noche a su casa, ve cómo sus muebles salen de ésta por su propio pie, como si estuvieran dotados de vida propia. Terriblemente afectado por el suceso (que nadie ha visto —sus criados tenían el día libre— y que no ha revelado a otras personas para que no le tomen por loco: lo hace pasar por un simple robo) inicia un viaje por Normandía. Encontrándose un día en Rouen, descubre por casualidad algunos de sus muebles en la tienda de un anticuario. Al día siguiente, y acompañado por la policía, vuelve en busca del anticuario, pero aquel hombre y sus muebles han desaparecido y nadie sabe dónde pueden estar. Pocos días después, recibe una carta de su criado en la que éste le comunica que los muebles vuelven a estar en la casa como si nunca hubieran desaparecido. Temiendo que aquello vuelva a ocurrir, acaba confesando su secreto a un médico e ingresa voluntariamente en un manicomio. Desde ese día, el narrador teme que el misterioso hombre de Rouen —a quien él cree culpable de todo— vuelva y, lo que es peor, que enloquezca y sea encerrado allí con él. El relato acaba con una extraña frase: «Las propias cárceles no resultan seguras» (p. 183). Es decir, nadie está a salvo de los ataques de lo sobrenatural.

¿Qué fue en realidad lo que ocurrió? ¿Fue una alucinación, algo real o no se trata más que de los desvaríos de un pobre loco? La única respuesta posible es el título mismo del relato: «¿Quién sabe?». La duda, la vacilación, está servida, puesto que hay algo en la narración de ese personaje, en sus reacciones, en sus miedos,

que nos impide optar por la explicación racional de basarlo todo en su posible locura.

Otro buen ejemplo nos lo ofrece «Le Horla» (1886), una de las obras maestras del género fantástico. En este cuento, Maupassant desarrolla el tema del doble en una ambientación absolutamente cotidiana. Narrado en primera persona, describe la obsesión de su protagonista por una especie de espíritu, a quien denomina Horla,<sup>168</sup> que vive en él o junto a él, y que le hace sentirse continuamente observado, espiado, perseguido y, claro está, amenazado. Obsesionado por liberarse de él, hace atrancar las puertas y ventanas de su habitación y sale furtivamente de ella, esperando haber atrapado al Horla. Después prende fuego a la casa (causando, involuntariamente, la muerte de sus sirvientes). Pero pronto duda de que su estratagema haya dado resultado y no ve otra manera de librarse de él que suicidándose («¡va a ser preciso que me mate yo!», p. 136), lo que hace todavía más evidente el tema del doble, antes apuntado. Sólo cabe preguntarse si lo fantástico habita dentro o fuera del cerebro del hombre.

Todo esto no quiere decir que no encontremos en la segunda mitad del siglo XIX relatos en los que aparezcan las figuras típicas de la narrativa fantástica (vampiros, pactos demoníacos, fantasmas y todo tipo de apariciones), sino que la forma en que se estructuran los contenidos se va haciendo cada vez más pseudocientífica y racionalizada para dar mayores visos de *verosimilitud* al relato, para facilitar la voluntaria suspensión de la voluntad y hacer que el público se aterrorice.

Así lo advertía el propio Maupassant en su artículo «Le Fantastique», publicado en *Le Gaulois*, 1883:

cuando los hombres creían sin vacilar, los escritores fantásticos no tomaban precauciones al urdir sus asombrosos relatos... Pero, cuando la duda finalmente penetró en los cerebros de los hombres, el arte del narrador se volvió más sutil. El escritor buscó matices, y merodeó en torno de los límites de lo sobrenatural, en lugar de cruzarlos. Descubrió efectos terribles manteniéndose en el límite de lo posible, poniendo a los hombres a dudar, a asombrarse (cito de Siebers 1989:59).

---

<sup>168</sup>Parece que se trata de una deformación de la expresión «hors-là», es decir, «fuera de allá», lo que podríamos interpretar como «extraño», «no perteneciente a este lugar (mundo)».

A finales del siglo XIX y principios del XX, el relato fantástico sufrió una nueva mutación: la experiencia de la realidad de autores y lectores hizo necesaria una forma fantástica que encarnase los nuevos terrores de esta época, demasiado vagos, irracionales y cataclísmicos para ser expresados en las formas ya conocidas. Para provocar el estremecimiento del lector, la literatura fantástica tuvo que echar mano de tradiciones sagradas remotas y de divinidades enigmáticas y desconocidas (la amenaza de lo numinoso). Así, los relatos retrocedieron a época primitivas, incluso prehumanas, donde reinaba el caos, en busca de los terrores más ancestrales y recónditos del alma humana. La amenaza, por tanto, provenía de nuevo del exterior del hombre, de esa posibilidad de otra realidad diferente, o de la inexistencia efectiva de su propia realidad tal y como éste la concebía. Arthur Machen y H. P. Lovecraft fueron los principales representantes de esa nueva concepción del género que podemos llamar «fantástico arqueológico o arquetípico»:<sup>169</sup>

«Todos mis relatos —advierte Lovecraft—, por muy distintos que sean entre sí, se basan en la idea central de que antaño nuestro mundo fue poblado por otras razas que, por practicar la magia negra, perdieron sus conquistas y fueron expulsadas, pero viven aún en el Exterior, dispuestas en todo momento a volver a apoderarse de la Tierra (cito de Llopis 1987:34).

Y, para sorprender todavía más a los lectores, los dioses malignos de los que Lovecraft habla no están sometidos al tiempo ni al espacio, ni a la vida o la muerte. E incluso están más allá de cualquier concepto de moral. Y quizás eso es lo que nos asusta, junto a los insondables espacios y tiempos de los que el autor norteamericano habla en sus relatos.

Mucho se ha escrito acerca del posible simbolismo de esos dioses y seres monstruosos que pugnan por dominar la tierra,<sup>170</sup> pero, a mi entender, la

---

<sup>169</sup>No es extraño, pues, que el propio Bram Stoker, en la última novela que publicó, *The Lair of White Worm* (1911), recurriese a un terrible ser prehistórico para aterrorizar a sus lectores (aunque Lovecraft 1984:77 dijo de esta novela que «estropea una magnífica idea al desarrollarla de forma casi infantil»).

<sup>170</sup>Entre las diversas interpretaciones, podría destacarse, por ejemplo, la que plantea Burleson [1990], quien lleva a cabo un análisis deconstruccionista de trece relatos fundamentales del corpus lovecraftiano (entre ellos, «The Call of Cthulhu», «The Shadow Over Innsmouth» y «The Dunwich Horror»), en el que llega a decir, por ejemplo, que Cthulhu, el dios más terrible de la mitología inventada por el escritor estadounidense, constituye una metáfora del «misterio insondable del lenguaje».

interpretación más clara es ésta: el enfrentamiento entre nuestro mundo y esos terribles seres simboliza el enfrentamiento entre el consciente y el subconsciente, entre la razón y lo irracional, dos partes de nuestro yo separadas por una frontera tan frágil que en cualquier momento puede producirse una grieta que permita que lo irracional se infiltre en nuestro ser y en ese mundo nuestro tan ordenado.

Y así volvemos a recuperar esa idea, apuntada por Freud [1988], de que lo fantástico nace de nuestras obsesiones y deseos, de lo irracional de nuestro propio yo. Enfrentarnos con nuestro mundo interior nos pone en contacto con lo más desconocido de nosotros mismos: lo irracional, los problemas del ser y la identidad, el sexo, la muerte, el más allá... La literatura fantástica hace evidente que existe, más allá de lo explicable, un mundo desconocido en el interior del hombre, con el que muchos temen enfrentarse. Como ya indiqué, la literatura fantástica saca a la luz de la conciencia realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados. Y lo hace del único modo posible, por vía del pensamiento mítico, encarnando en figuras ambiguas todo aquello que el racionalismo en vigor en cada época o período histórico considera imposible o monstruoso. El monstruo, como advierte Vax [1973:11],

representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. En las narraciones fantásticas, monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos inspiran. El «más allá» de lo fantástico en realidad está muy próximo; y cuando se revela, en los seres civilizados que pretendemos ser, una tendencia inaceptable para la razón, nos horrorizamos como si se tratara de algo tan ajeno a nosotros que lo creemos venido del más allá. Entonces traducimos ese escándalo «moral» en términos que expresan el escándalo «físico». La razón que distinguía las cosas y subdividía el espacio, cede su lugar a la mentalidad mágica. El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros. Ya se había deslindado en lo más íntimo de nuestro ser cuando fingimos creerlo fuera de nuestra existencia.

A la vez, esos seres sobrenaturales, más poderosos que el hombre, simbolizan las ansias de poder de éste, ya sea sobre sus congéneres o sobre la misma muerte (el ansia de inmortalidad es innata en el ser humano). Además, como advierte Todorov [1970], dichos seres suplen una causalidad deficiente: en la

vida cotidiana, parte de los acontecimientos se explican por causas que nos son conocidas; otra parte nos parece debida a la casualidad, al azar. En este último caso todo se debe a la intervención de una causalidad aislada, que no está ligada directamente a las demás series causales que rigen nuestra vida. Si entre tanto nosotros no aceptamos el azar y postulamos una causalidad generalizada, una necesaria relación de todos los hechos entre ellos, deberemos admitir la intervención de fuerzas o seres sobrenaturales, hasta ahora ignorados por nosotros.

Sirva como conclusión de este capítulo, la siguiente reflexión de González Salvador [1984:220]:

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

