

La literatura fantástica: una revisión bibliográfica

Santiago Rodríguez Guerrero Strachan
Universidad de Valladolid

The paper surveys the different theoretical approaches in this century devoted to fantastic literature with a particular focus on narrative elements such as structure and themes. It is widely considered its social and philosophical bases, since primarily the fantastic means the encounter with *the other*. Also, the links of this kind of literature with fairy tales and science - fiction are considered. Fantastic literature is usually regarded as an evolution of fairy tales and as the origin of science - fiction. Throughout the exposition it is clearly demonstrated that most theories derive from a freudian approach, wich was introduced by Peter Penzoldt. However manifest disensions are held among the contributors to fantastic theory, most of all in the differentiation of fantastic and fantasy, which are usually considered as regarding to the same concept. The latter, however refers to the modern type of fairy – tale.

La literatura fantástica: Una revisión bibliográfica

La literatura fantástica es un subgénero narrativo que alcanzó un notable auge el siglo pasado en Europa, especialmente en los países de habla inglesa, no sólo por la cantidad, también por la calidad de las obras que en esa época se escribieron. Como consecuencia de tal florecimiento, el problema de definición de lo fantástico se complica, en parte, por una cuestión semántica y clasificatoria. A la dificultad de definir lo fantástico se une la variedad de sus manifestaciones: relatos de fantasmas, de horror, de terror, fantásticos, góticos, sobrenaturales, preternaturales y de fantasía. A esto hay que añadir el relato fantástico del siglo XX, de idénticas intenciones, pero distinta factura y manifestación. Así, el objetivo del artículo es revisar la bibliografía con el propósito de conocer las direcciones teóricas más relevantes.

Ahora bien, es sabido de todos que los géneros narrativos no surgen *ex nihilo* y aislados. Hay que considerarlos como productos culturales sujetos a unos precedentes. Por lo mismo es útil estudiar los pasos previos, más en el caso de la literatura fantástica pues tiende a ir unida a la literatura de hadas así como a la de ciencia-ficción. En el artículo estudio las concomitancias y las teorías “evolucionistas” que consideran estas formas narrativas como tres eslabones de una misma cadena.

La literatura fantástica existe desde siempre. Encontramos sus primeras manifestaciones en China, Japón, Egipto y Babilonia (Penzoldt 1952:3; Caillois 1970: 13). Sin embargo, y a pesar del marbete que aplicamos a dichas narraciones orales y tradicionales, no son estas el objeto del estudio. El relato fantástico propiamente dicho surgió en el siglo XIX en Europa y estados Unidos, y en ese mismo siglo alcanzó su cumbre en los diferentes países en un espacio de tiempo bastante corto. Entre 1778, nacimiento de Hoffmann y 1809, el de Poe y Gógol, nacen los más importantes escritores: William Austin (1778), Achim von Arnim (1781), Charles Robert Maturin (1782), Washington Irving (1785), Balzac (1799), Hawthorne (1803), Merimée (1805). Más tarde vienen Dickens (1812), Sheridan Le Fanu (1812) y Tolstoi (1817). Entre 1820 y 1850 escriben tales autores sus obras mejores y más importantes (Caillois 1970: 24). Más adelante, ya en este siglo, el relato fantástico vuelve a alcanzar relevancia gracias a autores tales como Kafka, J.L.Borges, Cortázar o Gustav Meyrink.

A las diferentes obras literarias escritas con anterioridad a esa fecha más que fantásticas habría que denominarlas feéricas, pues aunque en ellas apareciesen seres imaginarios y prodigios de la naturaleza que contradicen las leyes de la razón y físicas, no poseían la característica definitoria de lo fantástico (como se analiza más adelante). La literatura fantástica es una evolución de estos relatos tradicionales que surge en un contexto social e intelectual muy preciso que provoca su aparición. Como dice P.Penzoldt:

This development (...) reached its apex with nineteenth-century materialism.

It is no coincidence that a new form of weird fiction appears in each period of swift advance towards rationalism (1952: 4-5).

La misma razón da Caillois al calificarla de “compensation d’un excés de rationalisme” (1970: 23) Asimismo, José B. Monleón, cuarenta años más tarde, en *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic* (1990) se sirve del mismo argumento. Como se puede observar la influencia de Penzoldt persiste en el tiempo. Ofrece la primera característica de dicha literatura: el origen se debe a los cambios históricos de la época.

LA LITERATURA DE HADAS

Penzoldt, que sigue en esta distinción a Freud (1997), atribuye como principal característica a la literatura de hadas — *fairy tale* — la separación de los dos mundos: el real y el ficticio. El relato maravilloso ocurre en un mundo que no es el nuestro: “If the author separates the other-worldly from reality, the hidden fears that the ancient superstitions may assert themselves in everyday life are not aroused” (1952: 8).

R. Caillois en su obra citada dedica más espacio a la caracterización de este subgénero literario, pero sin aportar nada nuevo ni distinto a lo dicho por Penzoldt, al cual sigue en bastantes aspectos de su teoría:

Le conte de fées se passe dans un monde où l’enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n’y est pas épouvantable, il n’y est même pas étonnant, ... il ne viole aucune régularité: il fait partie de choses ... Ce monde enchanté est harmonieux, sans contradiction (1970: 14-15).

También Eric S. Rabkin postula ese mundo edénico (en Collins y Pearce 1985: 12). Para Louis Vax el cuento de hadas es el popular, y como tal, “le conte populaire est ‘unidimensional’. Et il lui manque la dimension du ‘numineux’ ... Ils ne connaissent ni **Unwelt** ni temps vécu”(Vax 1970: 5). Además distingue entre *féerique*, *superstitions populaires*, *allegorie* y *fable*. Los críticos ya citados engloban estas formas narrativas en una sola, que nada tiene que ver con la literatura fantástica, aunque a veces la alegoría pueda participar también de las características de lo fantástico. L. Vax, por el contrario, analiza las características de cada variante (1970: 6-23).

J.D. Ziegler sostiene la teoría de que a la literatura maravillosa le corresponde una visión del mundo primitiva, mientras que para la fantástica tal visión sería newtoniana, y para la ciencia ficción, einsteniana (en Collins y Pearce 1985: 70-72). En el fondo, Ziegler sigue, con un simple cambio de terminología, las ideas de Penzoldt. Se ha dado una evolución de las ideas acerca del mundo y, por lo tanto, la literatura ha de variar en sus manifestaciones. A una época previa a la revolución científica — o lo que para él es lo mismo, una época crédula — le corresponde una literatura que no señale la distancia que media entre los distintos mundos posibles; a una época racional, una literatura que señale tales fallas; y si la época ha superado (y de nuevo aparece el concepto evolucionista) la física newtoniana, las manifestaciones artísticas han de ir en tal línea, y surge la literatura de ciencia - ficción. Aunque para ello haya que obviar que dicha forma narrativa es del siglo XIX y cuyo inventor fue Edgar A. Poe. Desde luego, siglo y autor son anteriores a Einstein y su revolución científica y filosófica, por ende. Se obvia, asimismo, que si bien la física newtoniana es de conocimiento general, la einsteniana precisa de un muy alto grado de conocimientos que vedan una difusión masiva sin caer en tópicos.

Para Brian Attebery (1992), sin embargo, la literatura de hadas no se ha extinguido; continúa hoy en día en las obras de Tolkien, C. S. Lewis, Cortázar, García Márquez o Clarice Lispector. No estoy de acuerdo con dicha afirmación. Si bien las obras de Tolkien o de Lewis pueden encuadrarse dentro de la categoría que él propone, la de Cortázar, García Márquez o Borges entran dentro de lo neofantástico y que estudio más adelante.

LA LITERATURA DE CIENCIA FICCIÓN

Esta clase de literatura se considera como el último paso dado en la evolución de lo fantástico. Si primero fue la literatura de hadas, y más tarde con el Romanticismo la literatura propiamente fantástica, a esta la sustituyó la ciencia ficción.

Le merveilleux de la science-fiction (...) n'a pas pour origine une contradiction avec les données de la science, mais à la inverse, une réflexion sur ses pouvoirs et surtout sur sa problématique, c'est-à-dire sur ses paradoxes, ses apories, ses

conséquences extrêmes ou absurdes, ses hypothèses téméraires qui scandalisent le bon sens, la vraisemblance, l'habitude et jusqu'à l'imagination, non par l'effet d'une fantaisie turbulente, mais par celui d'une analyse plus sévère et d'une logique plus ambitieuse (Caillois 1970:25-26)

Si la literatura fantástica debe su existencia a la necesidad de ciertas zonas oscuras e inexplicadas, la de ciencia ficción surge de los aspectos maravillosos de esa misma ciencia, de aquello que, aun siendo científico, el hombre no logra explicarse a pesar de la ciencia. Un ejemplo sería el hombre invisible; a veces también es una fabulación sobre los poderes de la ciencia. En tal caso lo maravilloso tendría una duración temporal, hasta que la misma ciencia llegue a ese punto; el ejemplo más apropiado son la novelas de Julio Verne (Caillois 1970:25-27; 33-43).

A veces su intención es la sátira social, y así tenemos Gulliver's Travels de Swift, aunque este caso aducido por Caillois nosotros lo consideramos más dentro de la literatura utópica — satírica, eso sí — que de la de ciencia ficción propiamente dicha.

Los temas más utilizados son las naturalezas y características respectivas del tiempo y espacio. De todos modos lo más común es que este tipo de literatura exprese algún tipo de angustia general de la época, el miedo a los descubrimientos nucleares — o biológicos — y su posible utilización maléfica. La ciencia aparece como un vértigo que nos precipita al abismo, ha dejado de ser una barrera contra lo desconocido y toma de este modo el relevo a lo fantástico. En todo caso “ce ne sont pas tellement les thèmes qui diffèrent, mais la manière de les traiter” (Caillois 1970: 37).

Rabkin ve relación entre ciencia ficción y literatura maravillosa en que ambas comparten un edén: “our lost garden of hope, the fantastic future dreamed up out of our past”. Según él, pensar en la ciencia ficción como situada en el futuro es un error. Las coordenadas espacio-temporales pueden ser futuras, pero este futuro es sólo un pasado disfrazado (Rabkin 1976: 10-11). No comparto, sin embargo, la definición que Rabkin da de la literatura de ciencia ficción: “A work belongs in the genre of science fiction if its narrative world is at least somewhat different from our own, and if that difference is apparently against the background of an organized body of knowledge” (1976: 119). Tal definición puede perfecta-

mente cubrir el campo de la literatura fantástica y de la feérica. Sí que son interesantes las relaciones de intersección que establece entre la literatura utópica, la satírica y la de ciencia ficción como clases conlindantes con la literatura fantástica (1976: 140 - passim).

LA LITERATURA FANTÁSTICA

A lo largo de los años, la crítica no ha logrado ponerse de acuerdo con respecto a lo que es la literatura fantástica, ni en su definición ni, naturalmente, en sus temas y estructuras- lo que realmente constituye a la obra literaria como tal o cual subgénero o forma narrativa. En este epígrafe repaso las teorías más importantes y sus respectivas clasificaciones de temas y estructuras para finalmente proponer una definición propia.

Definición

El primero en formular una definición de esta forma narrativa fue el también escritor de cuentos de terror H.P.Lovecraft. En su obra teórica sobre lo fantástico en la literatura, Supernatural Horror in Literature (1945), caracteriza a esta variante literaria por su capacidad para crear miedo — para suscitar *horror* y no *terror* — en el lector. Esta definición, bastante ambigua y poco fundamentada, como pondrá de manifiesto Todorov, mantiene la coherencia con su propia obra literaria al tiempo que influye notablemente en críticos posteriores.

De tal modo es así que Peter Penzoldt le sigue los pasos en la caracterización del rasgo principal de las obras fantásticas (1952: 5-12). Penzoldt esboza en ese libro una respuesta a por qué surge la literatura fantástica en una época tan escéptica y poco creyente, y por qué el miedo es el constituyente principal de esta modalidad literaria. A la primera pregunta ya he respondido anteriormente: es un intento de mantener vivo todo lo desconocido en el hombre y la naturaleza, un intento de cerrar las puertas a esa ciencia que pretendía despojar de todo misterio a este mundo y de ahí que surjan no sólo la literatura fantástica, sino todo un renacimiento de las corrientes ocultistas, teosóficas y órficas, muy especialmente a finales del siglo XIX. La segunda pregunta tiene una respuesta psicológica. El miedo a lo sobrenatural, según Penzoldt — que sigue en esto a Freud —, se debe a dos causas: la supervivencia de creencias animistas y

la represión de complejos infantiles. Lo importante es, de todas formas, el horror que la obra suscita:

With the exception of the fairy tale, all stories of the supernatural are tales of fear that play on our doubt whether what we maintain to be pure imagination is not, after all, reality. They are tales of horror (1952: 9).

Para Penzoldt la distinción entre *horror* y *terror* es cuestión de grado únicamente. Además concibe la literatura fantástica como ajena a “the grizzly horrors of that literature with which weird fiction is unfortunately so often identified” (Penzoldt 1952: 10; Heller 1987). Sin embargo no logra desprenderse de la concepción de lo fantástico como una cuestión *supernatural*.

Caillois, en su libro ya citado, entiende lo fantástico

comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'Impossible (1970: 15).

Es lo fantástico una irrupción en el mundo real que rompe con los esquemas preestablecidos. Tal revelación es, por supuesto, misteriosa. Su característica más importante es la Aparición: lo que no puede ocurrir, ocurre en un momento preciso y en un universo totalmente coherente en el que lo misterioso no existe. Hasta el momento de la aparición, todo es banal y cotidiano. Acontece dicha aparición, y este es un punto importante, en el mundo real de la sociedad contemporánea.

Los mismos pasos sigue Ralph Yarow, pues para él: “the fantastic is a threat or a challenge, a shock or a seduction. It takes us into ‘another world’ ... but a world that is a mirror image of, a revelation of, an analogy for, the everyday one” (en Collins y Pearce 1985: 84). Tal postura no significa un escape del mundo; más bien es un intento de hablar del mismo, razón por la cual se propone una revisión de la interpretación que de él se ha hecho hasta ahora. Supondría, según el autor, un ensanchamiento de

las posibilidades del lenguaje, de nosotros y de nuestro mundo. Lo fantástico, así, supondría una técnica literaria que quebraría los códigos gastados del costumbrismo o de cualquier otro género narrativo.

Louis Vax no añade nada nuevo a la teoría; sigue la estela de Penzoldt y Caillois. “Le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible ... L’art fantastique doit introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel” (1970: 6). Más adelante añade “le fantastique au sens strict exige l’irruption d’un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison” (1970: 10). Lo más importante se refiere a los protagonistas del relato fantástico: “Dans les récits fantastiques, monstre et victime incarnent ces deux parts de nous-mêmes: nos désirs inavouables et l’horreur qui nous inspirent” (1970: 11).

Hasta aquí vemos que la definición y clasificación de este subgénero se establece a partir de principios más psicológicos que estrictamente literarios. De ahí el énfasis en el miedo y en la identificación del protagonista del relato con el monstruo del mismo, así como la del protagonista con el lector real, implícita esta última en todos los críticos citados. Todorov, por el contrario, parte de un principio estrictamente literario en su análisis de estas obras. Para él, y tras los pasos de Northop Frye, la literatura sólo existe en el lenguaje, no tiene una existencia real fuera del lenguaje (Todorov 1970). En consecuencia, el estudio de cualquier género, o subgénero, atenderá única y exclusivamente a criterios literarios, con el consiguiente rechazo de toda explicación que no se ciña a tales criterios de la crítica literaria. El estudio de Todorov se centra en los planos verbal, sintáctico y semántico (1970: 38- passim). Lo fantástico es entonces “l’hésitation épouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel” (29). Se define así lo fantástico en relación con lo real y lo imaginario. Para que tenga lugar esa *hésitation* ha de darse una correspondencia entre el lector y el personaje del relato, pero, al contrario que los teóricos anteriores, dicho lector, para Todorov, no es el lector real, sino una convención, una “ ‘fonction’ du lecteur implicite dans le texte” (36). Otra de las innovaciones que introduce tiene que ver con el sentimiento de miedo que crea en el lector el texto fantástico. Para Todorov esta sensación no es necesaria, como tampoco lo es la oposición a la reproducción fiel de la realidad en el más puro estilo naturalista. Lo que de verdad importa es la confrontación entre lo real y lo imaginario o lo real y lo ilusorio.

Si para los teóricos anteriores la literatura fantástica se sitúa entre la literatura de hadas y la ciencia ficción, Todorov sitúa lo fantástico entre lo extraño y lo maravilloso, estableciendo una gradación:

étrange pur	fantastique étrange	fantastique merveilleux	merveilleux pur
-------------	------------------------	----------------------------	-----------------

Lo fantástico se divide en dos categorías:

1) Lo fantástico-extraño tiene lugar cuando sucesos que parecieran, a lo largo de la historia sobrenaturales, reciben finalmente una explicación racional. La explicación puede ser de lo más variada: azar, coincidencias, sueños, drogas, supercherías, ilusiones de los sentidos, locura. Todorov las divide en dos grupos:

a) Se establece una oposición entre lo real y lo imaginario. Todo se debe a una imaginación alterada (sueño, locura, drogas.)

b) Oposición entre lo real y lo ilusorio. Los acontecimientos que han tenido lugar se explican racionalmente (azar, supercherías, ilusión.)

2) Lo fantástico-maravilloso. Los hechos se presentan como fantásticos y terminan como una aceptación de lo sobrenatural. Es la categoría más cercana a lo fantástico puro, pues no se explican ni racionalizan tales sucesos, y nos sugieren la existencia de lo sobrenatural.(42-63)

Últimamente Rosemary Jackson ha estudiado lo fantástico. Lo considera más modo literario que género (1988: 35). Consigue una fusión de las teorías freudianas y del estructuralismo lingüístico. De este modo, su interés por la ideología de lo fantástico se asienta en un estudio crítico textual que le presta coherencia y rigor. Lo fantástico “presents a natural world inverted into something strange, something other” (1988: 17). Es la expresión de un deseo de otredad:

desire of otherness is not displaced into alternative regions of heaven and hell, but is directed towards the absent areas of this world transforming it into something other than the familiar, comfortable one. Instead of an alternative order, it creates ‘alterity’ this world re-placed and re-located (1988: 19).

Esa realidad es también importante para Rabkin, quien a pesar de entender lo fantástico como lenguaje, afirma: “the fantastic is wholly dependent on reality for its existence” (1976: 28). Lo entiende como una inversión de la realidad, como una reconfiguración de la misma, una recreación pero de modo inverso. Su paradigma es *Alice’s Adventures in Wonderland*.

A partir de Rabkin lo fantástico se empieza a definir en relación con la realidad. Así lo ven, también, Rosemary Jackson en su obra ya citada y Jules Zanger. Para este crítico lo fantástico necesita de la incredulidad del lector; que este no olvide que lo fantástico es irreal. De otro modo, no es posible que surja esa naturaleza de lo fantástico (en Schlobin 1982: 226-236). Esta misma idea se afirma en la obra de Clayton Koelb The Incredulous Reader (1984) o en muchos de los artículos que componen las recopilaciones de Olena Saciuk (1990), Roger Schlobin (1982), de Slusser, Rabkin y Scholes (1982) y la de Donald Morse (1992).

Estructura

Para Penzoldt la estructura del cuento fantástico es la misma que la de la *ghost story* al entender que lo fantástico ocurre exclusivamente en los relatos de horror (1952: 15-passim). Representa la estructura de estos relatos como una línea ascendente cuyo final sería el climax. A lo largo de la narración, el narrador crea una atmósfera adecuada mediante una dilatada exposición. Después de dicho desenlace, sólo admite una pequeña conclusión. Las manifestaciones precedentes al momento narrativo culminante, por su parte, no pueden considerarse como otras tantas culminaciones narrativas sino como momentos preparatorios para el final. Hay veces, sin embargo, en que el narrador ha utilizado más de un climax. Este hecho disminuye, más que aumenta, el efecto de sorpresa y miedo. Es como si uno de ellos destruyese los restantes. Penzoldt distingue este hecho del seguimiento al climax de una explicación: el *double climax*. Se trata de una única aparición a la que le sigue la explicación necesaria. El terror, así, aumenta al conocerse lo que hay detrás de esa manifestación. Cuanto más rápidamente se dé la explicación, mayor efecto dramático producirá. Con respecto de la atmósfera, esta es necesaria para conseguir del lector una empatía con la narración.

Otro elemento de la estructura es el comienzo. Penzoldt distingue tres tipos:

a) El que desde la primera línea se dirige al climax. La contrapartida es la pérdida de sorpresa, tan necesaria al final, y la dificultad de mantener el suspense durante tanto tiempo.

b) El que comienza creando una atmósfera con la descripción del paisaje, una casa, o cualquier otro elemento del relato.

c) El que se inicia como en cualquier otra historia. Su gran ventaja es la posibilidad de mantener el suspense hasta el final.

El último elemento del que habla Penzoldt es la exposición. La concibe como una mera preparación para el climax. Pero esta logra que la historia sea algo más que la narración de un hecho fantástico, es decir, consigue provocar miedo en el lector — recuérdese que para Penzoldt el relato fantástico es el de terror y que sin este último, la literatura fantástica no existe. Para conseguir la sorpresa final el narrador gradúa el relato ofreciendo ciertas pistas a lo largo del mismo (1952: 20-22).

Este concepto de la estructura como una línea ascendente lo deriva de la obra de Poe, para quien el cuento se caracteriza por la existencia de un efecto único y sorprendente, con lo que todos los elementos de la narración han de estar subordinados a este efecto único. Esto supone también que, de una manera inconsciente, una literatura fantástica y relato corto. La intensidad que exige a aquella sólo se puede conseguir con un subgénero breve.

Para Todorov esta gradación ascendente no es lo característico y, así, señala obras fantásticas tales como *La Morte amoureuse* de Gautier en la que ese ascenso gradual de la emoción o de la intriga no está presente (1970: 93). Lo característico de la estructura es su temporalidad irreversible:

Toute oeuvre contient une indication quant au temps de sa perception; le récit fantastique, qui marque fortement le procès d'énonciation, met en même temps l'accent sur ce temps de la lecture. Or, la caractéristique première de ce temps est

d'être par convention irréversible ... Le fantastique est une genre qui accuse cette convention plus nettement que les autres (1970: 94).

De esta forma, la sorpresa final, con su consiguiente proceso de creación y preparación ambiental, se convierte así en "un cas particulier de la temporalité irreversible" (1970: 96).

Rosemary Jackson ve como figura central de lo fantástico el oxímoron, pues para ella la estructura de lo fantástico se basa en contradicciones inconciliables y sin posibilidad última de síntesis (1988: 21-passim).

Temas de la literatura fantástica.

Con respecto de los temas de esta variedad literaria y su correspondiente clasificación, la confusión es bastante notable. Si exceptuamos a Penzoldt, Todorov y Jackson, el resto de ensayos de clasificación muestran una incapacidad para proponer esquemas y reglas organizativas y mantenerlos a lo largo de todo el análisis. Un buen ejemplo de tal confusión es el ensayo de Bioy Casares, excelente autor de cuentos de diversa índole, que prologa la edición de la *Antología de la literatura fantástica*, la cual preparó conjuntamente con Borges y con Silvina Ocampo (1983). Se mezclan en este artículo los fantasmas con los viajes por el tiempo, el personaje soñado, la inmortalidad y, a la vez, como categoría aparte, los cuentos y novelas de Kafka o las fantasías metafísicas de Borges. A todo ello añade una clasificación basada en la explicación que se pueda dar a los distintos relatos fantásticos (1983: 8-12).

Lo mismo le ocurre a Roger Caillois. Su clasificación está más en función de los elementos sobrenaturales que aparecen en el texto que del tema en sí. Surge así una clasificación en la que el demonio, el espectro condenado a una peregrinación eterna, la muerte personificada, la *cosa*, los vampiros, las estatuas, maniqués, armaduras, autómatas y otros objetos animados son cada uno de ellos un subconjunto aparte dentro de esta ordenación, que a la vez comparte lugar en este esquema con el desdibujamiento de la fronteras entre realidad y sueño, o lugares como la habitación, la casa, el apartamento, y con el tiempo, bien se halle detenido, bien sea repetitivo (1970: 29-30). Idéntico es el caso de Vax. Mezcla diferentes elementos, escogidos cada uno con criterios distintos y, as, nos presenta

el vampiro, partes del cuerpo animadas, alteraciones de la personalidad, la dialéctica visible - invisible, alteraciones de la causalidad, el tiempo y el espacio, o la regresión (1970:24-34; 1980).

Por el contrario, la temprana clasificación de Penzoldt es más rigurosa. Clasifica los temas en tres grupos:

a) Figuras y símbolos. Incluye el *ghost*, *wraith*, *vampire*, *werewolf*, *ghoul*, *witches*, *invisible haunter*, *animal spooks*, *supernatural plants*. Estos tienen para Penzoldt, que sigue a Jung en la idea, “[an] origin neither in allegory nor in the terrifying visions of man’s conscience” (1952: 30) y este origen está en “those dreams which have psychological significance” (1952: 31). Tales temas surgen de los sueños, de la psicología humana, del sustrato común a toda la humanidad y revelan un mundo de temores. Nos hablan, por tanto, de manera simbólica.

b) Lo fantástico en la ciencia ficción, que sería más correcto llamar fantástico científico. Son relatos en los que el fenómeno fantástico puede tener una explicación racional pero se hace mayor hincapié en su aspecto extraño y misterioso. En este grupo Penzoldt no llega a distinguir del todo entre fantástico y ciencia ficción y se inclina más por esta última. No atiende, sin embargo, a toda la gama de pseudociencias tales como la alquimia, la parasicología, el magnetismo y otras tantas que entrarían perfectamente en este apartado (1952: 49-53).

c) La historia psicológica de fantasmas. Basa estos relatos en la psicología y la psiquiatría, en los desvíos de la normalidad que estas dos ciencias han creado. Se explicarían así las alteraciones espacio-temporales. Su acercamiento a lo fantástico no es objetivo como en las anteriores sino subjetivo, desde el propio narrador. El problema reside en que con esa denominación- la de psicológica- puede confundirse con narraciones en las que el narrador se dedica a explorar el carácter de los personajes a través de las diferentes peripecias que ocurren en la novela. Ejemplo de esto serían las novelas de las hermanas Brontë, las de Henry James o *The Picture of Dorian Gray* de Wilde. Psicológico en este caso ha de entenderse como producido por y en la mente de los personajes. Lo fantástico tiene como lugar germinal la conciencia, la mente, de dichos personajes.

Todorov en su libro ensaya una clasificación muy interesante, basada en dos variables únicamente y lo hace desde un punto de vista estructuralista. Divide todos los posibles temas en temas del yo y temas del tú (1970: 126).

a) Temas del yo. Tratan de “la limite entre *matière et esprit*” (1970: 126). Una forma de caracterizar estos temas es decir que “ils concernent essentiellement la structuration du rapport entre l’homme et le monde” (1970: 126). Se agrupan de este modo una serie de temas en torno a este concepto: la causalidad particular, el pan-determinismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre el sujeto y el objeto, y la transformación del tiempo y del espacio. No son los únicos pero sí los más característicos.

b) Temas del tú. Se parte del deseo sexual. “Il s’agit plutôt de la relation de l’homme avec son désir et, par la même, avec son inconscient” (1970: 146). Comprende el deseo sexual y sus perversiones y como una más de ellas, la muerte y la vida después de la misma. La relación en este caso es dinámica, el hombre ya no está aislado. Los denomina *thèmes de discours*, lo que implica esa relación activa con los hechos, mientras que a los del yo los llama *thèmes de regard*, dando, de este modo, a entender una sensación de pasividad por lo que respecta al personaje que padece esos hechos fantásticos (1970: 147).

Rosemary Jackson, sin perder de vista la clasificación todoroviana, pero sin especificar tanto como él, observa que los temas de la literatura fantástica sugieren un movimiento hacia un lugar de no significación, lugar característico y fundamental para lo fantástico y sin el cual este no existiría. Los temas giran alrededor del problema de hacer visible lo invisible y de decir lo indecible. Lo fantástico se preocupa por los límites y la disolución de estos. Todos los temas tienen que ver con la eliminación de barreras entre géneros. Tales temas son: invisibilidad, transformación, dualismo, bondad contra maldad. Dan lugar a motivos: criaturas fantásticas, impulsos de transgresión, estados psicológicos anormales, en una palabra, todo aquello que suponga una ruptura con el mundo normal o una violación del mismo (1988: 48-passim).

LO NEOFANTÁSTICO

Término y concepto los ha acuñado Jaime Alazraki (1983) y cuyo concepto utiliza también Lance Olsen (1987). Tal distinción surge porque el cuento fantástico del siglo XX funciona literariamente de un modo distinto al del siglo XIX. *La metamorfosis* de Kafka, los cuentos de Cortázar o de Borges son fantásticos pero no a la manera tradicional del siglo anterior. En ellos ya no es el miedo lo que fundamenta lo fantástico, ni siquiera en algunos casos la aparición de un ser extraño. En estos relatos se postula otra realidad, otra forma de percibir el mundo y, en consecuencia, otra estructuración del relato al tiempo que otros propósitos.

No es el símbolo lo que caracteriza a estos relatos, el cual no actúa ya como comunicación de esa indefinición, tal y como Penzoldt observaba, sino que la figura retórica que les conviene es la de la metáfora porque ahora los relatos son desbordes de la imaginación, signos abiertos a la indefinición.

Esta metáfora está más cercana al concepto que de ella tiene Nietzsche, que al aristotélico de la *Poética* (Alazraki 1983: 79). Lo neofantástico es un intento de reinventar el mundo a partir de un lenguaje nuevo. Es una alternativa gnoseológica. Las metáforas de lo neofantástico “son intentos de alcanzar la representación de percepciones o visiones que rebasan los límites de la poética realista” (1983: 61). Naturalmente, se necesita una nueva poética para tal intento en la que no haya lugar para “las leyes de identidad, contradicción y exclusión de la lógica aristotélica” (1983: 62). Por decirlo con palabras que el autor emplea en los títulos de los capítulos, está en relación con la geometría no-euclidiana y con la pintura de Chirico.

Ciertamente, es una necesidad hablar de lo neofantástico, pues uno de los fallos de la teoría de Todorov es circunscribir lo fantástico al siglo XIX.

Como muy bien demuestran una serie de estudiosos, en el siglo XX se siguió escribiendo literatura fantástica, acorde, eso sí, con los presupuestos estéticos de este siglo. Czerkowski da como clave de ese cambio la filosofía idealista de Schopenhauer (en Collins y Pearce 1985: 19-25). Así, se explicarían las obras de Kafka o de Borges.

Schwarz lo asocia “with a sense of energy, vision, vitality and celebration of the imagination itself” (en Collins y Pearce 1985: 27). Lo ve como un rebrote del interés por la condición humana y pone como antecesor la doctrina estética del arte por el arte.

Otro punto de inflexión, según J Hokenson, es la filosofía existencialista, pues asegura que los existencialistas veían la condición humana como fantástica, aunque también es verdad que Sartre acusaba— si bien falsamente— a esta literatura de escapista (en Collins y Pearce 1985: 33-39).

Además de esta evolución de lo fantástico, en el siglo XX se ha escrito también un tipo de literatura fantástica que desciende directamente del *fairy tale*. Nos referimos a las obras de Tolkien, C. S. Lewis o John Crowley. Aparece en tales obras un código mágico, un lugar alejado de la realidad, cercano al medievo, una estructura narrativa parecida a la de los cuentos folclóricos y feéricos (Attebery 1992; Manlove 1975: 17-33; 1983: 9-21). Sin embargo, y a pesar de los estudios de Attebery o Manlove, no creemos que en este siglo sea esta la corriente más importante por lo que a literatura fantástica se refiere. Es más, a nuestro entender, supone un cierto paso atrás en lo que respecta a la evolución de la literatura fantástica. Se trata de ensoñaciones literarias de unos autores que, descontentos con su tiempo, se refugian en un ambiente y en una literatura que tuvo su interés y su razón de ser en tiempos pasados. Deberían haber buscado una forma literaria, una estructura narrativa — en su sentido más amplio— propia de su época en vez de haberse conformado con lo que el pasado les ofrecía. Ni siquiera era necesario que se hubiesen unido a las vanguardias. Simplemente necesitaban una nueva semántica literaria, una nueva manera de ver el mundo y de entender la vida, para buscar una nueva sintaxis textual. Les falló la primera y, como consecuencia, tuvieron que conformarse con lo que, según su manera de entender, la tradición les ofrecía, sin ofrecer nada nuevo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

Attebery, Brian 1992: *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indiana University Press.

Caillois, Roger 1970: *Obliques précédé de images, images*. París: Presse Universitaire Française.

Bioy Casares, A., J. L. Borges y S. Ocampo 1983 (1965): *Antología de la literatura fantástica*. Madrid: Edhasa.

Collins, Robert A., y Howard D. Pearce eds. 1985: *The Scope of the Fantastic — Theory, Technique, Major Authors*. Nueva York: Greenwood Press .

Freud, Sigmund 1997 (1916): Lo siniestro. *Obras completas. Tomo 7*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Heller, Terry 1987: *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana: University of Illinois Press.

Koelb, Clayton 1984: *The Incredulous Reader*. Ithaca: Cornell University Press.

Jackson, Rosemary 1988: *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Routledge.

Lovecraft, H.P. 1945: *Supernatural Horror in Literature*. Nueva York: Ben Abramson .

Manlove, C. N. 1975: *Modern Fantasy. Five Studies*. Cambridge, Cambridge University Press.

————— 1983: *The Impulse of Fantasy Literature*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.

Monleon, Jose B. 1990: *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

Morse, Donald E. ed. 1992: *The Celebration of the Fantastic*. Nueva York: Greenwood Press.

Morse, Donald, ed. 1975: *Modern Fantasy. Five Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Olsen, Lance 1987: *Ellipse of Uncertainty. An Introduction to Postmodern Fantasy*. Nueva York: Greenwood Press .

Penzoldt, Peter 1952: *The Supernatural in Fiction*. Londres: Peter Nevill.

Rabkin, Eric S. 1976: *The Fantastic in Literature*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

Saciuk, Olena H. ed. 1990: *The Shape of the Fantastic*. Nueva York: Greenwood Press.

Schlobin, Roger ed. 1982: *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, Nôtre Dame: University Press.

Slusser, George, Eric S. Rabkin y Robert Scholes eds. 1982: *Bridges to Fantasy*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.

Todorov, Tzvetan 1970: *Introduction à la littérature fantastique*. París: Editions du Seuil.

Vax, Louis 1970: *L'art et la littérature fantastique*. París, Presse Universitaire Français.

_____ 1980: *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus.