

# LO FANTÁSTICO LITERARIO Y SU CONSIDERACIÓN COMO GÉNERO: REVISIÓN DE LAS PRINCIPALES TEORÍAS

PEDRO S. MÉNDEZ ROBLES

Universidad de Murcia  
psmendez@um.es

**Abstract:** The meanings dictionaries attribute to the term *fantastic* are diverse and its daily usage is unclear. Likewise, its complexity does not get any better when it comes to antagonistic theories formulated around the fantastic and literary counterpart. Under these premises, our work intends to take stock of the main conceptualizing approaches around “the fantastic” in the last half of the present century, making it clear what elements bring them closer or grow them apart. We will also tackle its consideration as a genre as it is an inseparable aspect from its theoretical conceptualization. This is so to the extent that the different theories, although being divergent in many cases, stem from the assumption that “the fantastic” enjoys literary autonomy.

**Keywords:** fantastic; theories; genre

## Lo fantástico, una categoría fluctuante

Al aproximarnos a lo fantástico como modo de expresión literario lo primero que llama la atención es que se trata de una categoría fluctuante. Mucho se ha escrito al respecto sin llegar a consensos unánimes en su conceptualización. En palabras de Mellier, estamos ante “un objet changeant, insaisissable et qui, soumis à la pluralité des approches, intègre comme un de ses éléments constitutifs sa résistance supposée à la saisie conceptuelle” (1999 : 32). La disparidad y la dispersión reinan entre los estudios críticos dedicados a lo fantástico, habiéndose originado un maremagno teórico en el que resulta harto complicado extraer conclusiones definitivas.

No podemos olvidar que la ambigüedad teórica en torno a esta categoría viene precedida de la ambigüedad semántica del propio término que le da nombre: “Le mot *fantastique* avant toute chose est en lui-même piégé. Appli-

qué à des œuvres de fiction, il convoque des notions bien trop vastes et ambiguës, trop hétérogènes et générales à la fois: le mot qualifie aussi bien le récit que le sentiment, la production esthétique que la structure de l'imaginaire, la catégorie perceptive que la pensée archaïque" (Mellier 1999: 34).

Lo mismo podemos decir del uso cotidiano del término: "es evidente que las palabras 'fantasía' y 'fantástico' son términos vagos e imprecisos en el habla popular" (García de la Puerta 2001: 58). Los diversos significados que los diccionarios recogen así lo prueban.<sup>1</sup> Tanto en francés como en es-

<sup>1</sup> *Le Petit Robert* recoge acepciones tan diversas como estas: en primer lugar, "qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité"; siendo sinónimo de "fabuleux", "imaginaire", "mythique", "surnaturel"; por ejemplo, "être, animal fantastique". En esta primera entrada "fantastique" es también adjetivo caracterizador de una cierta categoría de expresión literaria "où domine le surnaturel. *Histoire, conte, film fantastique*". En segundo lugar, "qui paraît imaginaire, surnaturel"; en este caso, "fantastique" es sinónimo de "bizarre", "extraordinaire". En tercer lugar, "étonnant par son importance, par sa grandeur, etc."; "énorme", "étonnant", "extravagant", "formidable", "incroyable", "inouï", "invraisemblable", "sensationnel" serían sus sinónimos; por ejemplo, "une réussite fantastique", "un luxe fantastique". Dentro de esta tercera entrada se recoge otro significado muy próximo al anterior, "excellent, remarquable"; ejemplificado con las expresiones "cette femme est absolument fantastique", "c'est vraiment fantastique!". Por último, en una cuarta entrada aparece la acepción de "fantastique" como sustantivo: "*Le fantastique*: ce qui est fantastique, irréel. *Il me fallait le fantastique, le macabre*. Le genre fantastique dans les œuvres d'art, les ouvrages de l'esprit. *Le fantastique en littérature*".

Pero esta ambigüedad semántica existía ya en el siglo XIX, cuando se produce la irrupción del término "fantastique" en el terreno literario, a partir de la traducción al francés por Loève-Veimars, entre 1824 y 1829, como *Contes Fantastiques* de la colección de cuentos de Hoffmann *Fantasiestücke in Callots Manier* —*Fantasías a la manera de Callot*— (1815). Como apunta Castex, en esta época "l'adjectif *fantastique* ne définit plus seulement l'étrange climat où se déroulent les contes d'Hoffmann; il est employé à tout propos, dans les acepciones les plus diverses" (1987: 65). En cualquier caso, a raíz del nuevo empleo del término "fantastique" para caracterizar la atmósfera que envolvía a los cuentos del escritor berlinés, se generalizó su uso entre los escritores y la crítica francesa, hasta el punto de que surgió la utilización de "fantastique" como sustantivo para designar una nueva realidad literaria, la de lo fantástico. El Diccionario de la Academia Francesa de 1831 atribuía a "fantastique" el sentido de "chimérique" y añadía: "Il signifie aussi, qui n'a que l'apparence d'un être corporel, sans réalité". Sin embargo, hasta 1863 el diccionario *Littré* no recogió por primera vez el nuevo uso de "fantastique": "qui n'existe que par l'imagination", "qui n'a que l'apparence d'un être corporel"; y a continuación precisaba: "contes fantastiques: se dit en général des contes de fées, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle". Finalmente, el Diccionario de la Academia de 1878 retomó esta definición del *Littré* que todavía hoy se encuentra en el *Trésor de la Langue Française* (1980).

Por su parte, el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* recoge estas dispares acepciones del adjetivo "fantástico": "quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación"; "perteneciente a la fantasía"; "presuntuoso y entonado"; y "magnífico, excelente". La primera acepción data de 1780, año de publicación de la primera edición del

pañol el término “fantástico” es voluble e impreciso, por la pluralidad de acepciones tan diversas que encierra, reflejo de sus múltiples usos en la vida diaria: “Or les sens du mot *fantastique* sont très disparates. *Fantastique* peut désigner un certain frisson macabre, une expérience inquiétante, comme il peut être synonyme d'*imaginaire* ou d'*illusoire*, voire revêtir un sens aussi large qu'indéfini, se faire synonyme vague d'*étonnant*, d'*extraordinaire*, de *sensationnel*, de *formidable* ou d'*excellent*. À prendre un sens aussi large, il ne désigne plus rien de précis” (Vax 1970: 120–121).

A similar conclusión llega Claude Puzin: “Le mot à vrai dire finit par ne plus désigner rien de précis, ou plutôt ses différents sens oscillent entre deux pôles, celui de l'imaginaire et celui du réel, lui conférant ainsi une ambiguïté pour le moins gênante” (1984: 3). El crítico decide entonces “se tourner du côté des textes ‘canoniques’, faire appel aux ‘spécialistes’” (Puzin 1984: 3). Pero este segundo intento se revela también infructuoso—“l'embarras ne fait que croître” (Puzin 1984: 3)—y explica las causas que, a su juicio, motivarían que lo fantástico literario permanezca, si no en la indefinición, sí en un terreno movedizo en el que convergen gran variedad de opiniones y teorías contradictorias:

Tel critique retient tel sens, et met sur le même plan “merveilleux” et “fantastique”; tel autre l'exclut, et distingue les deux catégories, ou va jusqu'à les déclarer inconciliables; tel encore écarte la science-fiction du “fantastique”! Des esprits conciliants accueillent tous les sens possibles. Si l'on feuillette les anthologies, les choix des textes sont d'une diversité bien propre à accroître la confusion. Il semble décidément que l'équivoque du mot condamne à une inquiétante subjectivité. (Puzin 1984: 3–4)

Por su parte, González Salvador advierte también de “la casi imposibilidad, a menudo reconocida por la crítica, de aprehender ‘lo fantástico’ o de definirlo” (1984: 207) y Vax desarrolla el siguiente razonamiento en torno a las tremendas dificultades que plantea una definición de lo fantástico:

En revanche la définition de l'*expérience vécue* du fantastique et celle de l'*essence* du fantastique soulèvent des problèmes plus ardues. Le fantastique en soi ne se laisse pas décrire d'après nature comme un cheval ou d'après un tableau comme un centaure. Les sentiments, à la différence des formes et des couleurs, sont

---

*DRAE*. La fecha es significativa pues marca la incorporación por primera vez de la voz “fantástico” a un diccionario académico. La segunda y tercera acepciones se añaden en la séptima edición de 1832. Y, por último, la cuarta acepción se incorpora en la vigésima primera edición de 1992. Véase al respecto Abad (2001: 52–53).

des choses fuyantes, et que ne s'offrent point à l'examen du public. Quant à l'essence, [...] elle ne s'offre pas aux sens comme les premiers et ne se laisse pas construire arbitrairement comme les seconds. Elle ne serait accessible qu'à une sorte d'intuition intellectuelle ou mystique qui échapperait au contrôle et pourrait varier d'un sujet à l'autre. (1970: 120)

Ante esta complicada situación el crítico propone, además de la definición léxica — revelada infructuosa — lo que él llama “une définition *stipulative*” que consiste en “fixer arbitrairement le sens qu'on prétend donner au mot” (Vax 1970: 121). Esta “*définition stipulative*” se refiere, en realidad, a las diferentes concepciones de lo fantástico que los teóricos han ido aportando. Vax precisa que “elle sera rejetée comme arbitraire et faisant violence soit à l'usage établi, soit à l'intuition personnelle que le critique aura du fantastique véritable” (1970: 121), si bien concluye que “c'est pourtant cette dernière solution qui nous a semblé la moins mauvaise, parce qu'elle permettrait, sinon de *décrire une essence*, du moins de délimiter un *champ de recherche* assez homogène. Diverses définitions stipulatives sont donc à la fois légitimes et arbitraires. Il suffit que chaque spécialiste sache justifier sa décision et respecter celle des autres” (1970: 121).

Si las acepciones léxicas son vacilantes, las teorías sobre lo fantástico no lo son menos, pues son muy dispares y algunas llegan incluso a ser totalmente antagónicas. Ante este estado controvertido de los estudios teóricos, sólo nos queda concluir, por tanto, que “no hay un modelo que pueda considerarse completo o satisfactorio para todos” (García de la Puerta 2001: 57). Partiendo de estas premisas, nos proponemos elaborar un estado de la cuestión que ofrezca una idea de los principales enfoques conceptualizadores que se han venido formulando en las últimas décadas, desde que a finales de los años 60 la crítica moderna comenzara a interesarse por lo fantástico, intentando evidenciar qué aspectos los aproximan o los distancian entre sí. Sin embargo, antes de aproximarnos a las teorías sobre lo fantástico, creemos necesario abordarlo desde el punto de vista de su consideración como género, dado que se trata de un aspecto consustancial a su conceptualización teórica en la medida en que entendemos que las distintas teorías, aún siendo divergentes en muchos casos, parten del presupuesto de que lo fantástico gozaría de cierta autonomía literaria.

## Su consideración como género

La dificultad principal con que nos encontramos es que el concepto de género implica el respeto de unos cánones formales y de contenido por parte de las obras que lo integran y lo fantástico se resiste a ser reducido a un conjunto de reglas. Desde una postura—creemos—excesivamente relativista, Vax afirma que son las propias obras las que nutren al concepto de fantástico, que se halla, pues, en constante evolución:

Le fantastique se réalise dans les œuvres, et les œuvres modifient sans cesse la signification du mot. Comprendre le fantastique, c'est comprendre du dedans la structure et l'évolution des œuvres fantastiques. Si les mots désignent les œuvres, les œuvres en retour donnent aux mots leur signification pleine. [...] On ne découvrira donc jamais dans les œuvres l'empreinte immuable du fantastique en soi, puisque c'est la notion même du fantastique qui se nuance, s'infléchit, s'élargit, se rétrécit selon les structures des œuvres qu'elle caractérise. Le sens du mot *fantastique*, c'est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des œuvres et par son milieu culturel. (1987: 6-7)

Y concluye que “loin d'être immobile dans l'éternité, l'essence du fantastique ne cesse de se refaire dans le temps”<sup>2</sup> (1987: 8). Vax parece negar, pues, que lo fantástico pueda alcanzar la categoría de género literario, debido a la constante transformación en que está sumido el concepto. Sin embargo, consideramos cuestionable su razonamiento, ya que, si admitimos que lo fantástico está en función de la singularidad de las obras, el hecho de que sólo algunas de ellas se vinculen al concepto de fantástico, implica que, dentro de su diversidad, comparten a priori ciertos rasgos comunes. De lo contrario sería imposible determinar qué textos pueden ser considerados fantásticos y cuáles no, qué textos hacen evolucionar lo fantástico y cuáles no. El que lo fantástico sea una categoría abierta no impide, por tanto, que se deba admitir como necesaria la existencia de ciertos elementos caracterizadores. Si no

<sup>2</sup>Trabajos recientes comparten la postura de Vax. Roger Bozzetto en su estudio sobre las fronteras de lo fantástico afirma que “les textes à effet de fantastique évoluent en même temps que la société et la littérature” (2004: 43) y por tanto “on ne peut plus alors parler de ‘genre fantastique’ mais bien d'effets de fantastique” (2004: 46). Nathalie Prince, por su parte, sostiene que “le fantastique, quoique fait de morceaux divers et nourri d'un amalgame de matériaux anciens, est en droit de recevoir une définition et une délimitation rigoureuses” (2008: 105); sin embargo, parece adherirse a la óptica de Vax cuando concluye que “le fantastique [...] se modifie et s'altère pour chaque culture et chaque époque. Le fantastique est un genre qui dégénère et se régénère en permanence, c'est-à-dire un genre en constant renouvellement” (2008: 106).

partimos de este presupuesto, ¿cómo explicaríamos el hecho de que se hable de lo fantástico? Veamos la reflexión que desarrolla al respecto Todorov, crítico fundacional de los estudios teóricos sobre lo fantástico.

Cuando este formula su conocida teoría sobre lo fantástico, en realidad no hace sino caracterizar lo fantástico literario como género. Su *Introduction à la littérature fantastique* comienza con esta afirmación: “l’expression ‘littérature fantastique’ se réfère à une variété de la littérature ou, comme on dit communément, à un genre littéraire” (1970: 7). El crítico reconoce que el concepto de “género” es complicado y no siempre bien entendido, pero es irrenunciable en un estudio sobre lo fantástico:

Examiner des œuvres littéraires dans la perspective d’un genre est une entreprise tout à fait particulière. Dans le propos qui est le nôtre, c’est découvrir une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes et nous fait leur appliquer le nom d’“œuvres fantastiques”, non ce que chacun d’eux a de spécifique. Étudier la *Peau de Chagrin* dans la perspective du genre fantastique est tout autre chose qu’étudier ce livre pour lui-même, ou dans l’ensemble de l’œuvre balzacien, ou dans celui de la littérature contemporaine. Le concept de genre est donc fondamental pour la discussion qui va suivre. (1970: 7)

Todorov es consciente de las posturas encontradas que existen, no ya en cuanto a la clasificación genérica de lo fantástico, sino en torno al propio concepto de género. Si Maurice Blanchot negaba la existencia de los géneros literarios, Gérard Genette opina que no se puede concebir la literatura al margen de los géneros (Todorov 1970: 12). En opinión de Todorov tampoco es admisible la negación del concepto de género, pues “ne pas reconnaître l’existence des genres équivaut à prétendre que l’œuvre littéraire n’entretient pas de relations avec les œuvres déjà existantes. Les genres sont précisément ces relais par lesquels l’œuvre se met en rapport avec l’univers de la littérature” (1970: 12). Y cuando se pregunta “y a-t-il seulement quelques genres (p. ex. poétique, épique, dramatique) ou beaucoup plus? Les genres sont-ils en nombre fini ou infini?” (1970: 9), se está cuestionando si cabría la posibilidad de revisar el concepto de género y dar paso a una nueva clasificación más abierta que la clásica aristotélica, en la que tendría cabida lo fantástico. Todorov parece decantarse por esta segunda posibilidad: “on peut accepter déjà l’idée que les genres existent à des niveaux de généralité différents et que le contenu de cette notion se définit par le point de vue qu’on a choisi” (1970: 9). Sería necesaria, por tanto, una reformulación de los postulados clásicos para adaptarlos a las nuevas realidades que la evolución de la actividad literaria impone: “il est d’ailleurs douteux que la littérature contemporaine

soit tout à fait exempt de distinctions génériques ; seulement, ces distinctions ne correspondent plus aux notions léguées par les théories littéraires du passé. On n'est évidemment pas obligé de suivre celles-ci maintenant ; plus même : une nécessité se fait jour d'élaborer des catégories abstraites qui puissent s'appliquer aux œuvres d'aujourd'hui" (1970 : 12). Una vez sentado que el concepto de "género" es irrenunciable en Literatura, Todorov delimita los rasgos que, según él, definirían a lo fantástico como género:

Si ma description est correcte, ce genre se caractérise par l'hésitation qu'est invitée à éprouver le lecteur, quant à l'explication naturelle ou surnaturelle des événements évoqués. Plus exactement, le monde qu'on décrit est bien le nôtre, avec ses lois naturelles (nous ne sommes pas dans le merveilleux), mais au sein de cet univers se produit un événement pour lequel on a du mal à trouver une explication naturelle. Ce que code le genre est donc une propriété pragmatique de la situation discursive : l'attitude du lecteur, telle qu'elle est prescrite par le livre (et que le lecteur individuel peut adopter ou non). Ce rôle du lecteur, la plupart du temps, ne reste pas implicite mais se trouve représenté dans le texte même, sous les traits d'un personnage témoin ; l'identification de l'un à l'autre est facilitée par l'attribution à ce personnage de la fonction de narrateur : l'emploi du pronom de la première personne "je" permet au lecteur de s'identifier au narrateur, et donc aussi à ce personnage témoin qui hésite quant à l'explication à donner aux événements survenus. (1970 : 57)

Más recientemente, Malrieu también se ha ocupado de la cuestión del género, aplicada a lo fantástico:

Le mot *fantastique*, loin d'être éclairant, représente plutôt une sorte d'auberge espagnole : chacun y met ce qui lui plaît. Cette confusion générale n'empêche pas d'ailleurs d'admettre comme acquis qu'il existe un genre fantastique. Le seul problème est de le définir. Si l'on demande à un individu cultivé de définir le genre tragique, il répondra par un certain nombre de propositions qui rendront plus ou moins bien compte de ce genre littéraire. Si l'on demande au même individu ce qu'est le genre fantastique, nul doute que ses réponses seront beaucoup plus approximatives et embarrassées. [...]

La tragédie avait son Aristote. Le fantastique ne l'a pas. Il ne possède ni théoricien, ni œuvre *in vitro* qui pourrait servir de référence absolue. (1992 : 5-6)

Para este crítico, el hecho de que lo fantástico sea una categoría difícil de definir, no implica que no exista como género. Y pone un ejemplo: "il n'existe aucun rapport entre les composantes du *Voile noir du ministre du culte* de Hawthorne, celles de *La Chute de la Maison Usher* de Poë et celles du *Horla* de

Maupassant, et pourtant ces trois récits relèvent tous de ce qu'on est convenu d'appeler 'le fantastique'" (1992 : 18–19). Consciente de esta heterogeneidad de partida, Malrieu asume el reto de superarla concretando los rasgos que, siendo recurrentes dentro de esa diversidad, serían definitorios, según él, de lo fantástico como género:

Le genre repose, par essence, sur la confrontation de deux éléments seulement : un personnage et un élément perturbateur. [...]

Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement. (1992 : 48–49)

Todorov y Malrieu son sólo dos ejemplos, con veinte años de diferencia entre sí, de dos críticos que han abordado la especificidad de lo fantástico como género. El primero se centra en los momentos de duda que el personaje—y el lector con él—experimenta ante un acontecimiento que se resiste a una explicación racional. El segundo focaliza la esencia de lo fantástico en la confrontación del personaje con un fenómeno que descoloca completamente los esquemas de su racionalidad. Ambas formulaciones, muy parecidas en el fondo, parten de la consideración de lo fantástico como una categoría literaria con características definitorias propias. Otros críticos no hacen mención expresa de la palabra “género” o utilizan términos semánticamente próximos, pero el resultado es el mismo pues, al indagar en aquellos aspectos que particularizan a lo fantástico, han contribuido también perfilar los que serían sus rasgos esenciales.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Es el caso, por ejemplo, de Roas, que en la presentación de su reciente estudio afirma: “la idea de lo fantástico que [...] propongo tiene que ver más con una categoría estética que con un concepto circunscrito a los estrechos límites y convenciones de un género” (2011 : 10). Sin embargo, puntualiza que su “concepción de lo fantástico como categoría estética permite ofrecer una definición de carácter multidisciplinar válida tanto para la literatura y el cine como para el teatro, el cómic, los videojuegos y cualquier otra forma artística que refleje el conflicto entre lo real y lo imposible caracterizador de lo fantástico” (2011 : 10). Igualmente, para Michel Viegnes “il s'agit là d'une catégorie esthétique, et non d'un genre, comme on le lit encore” (2006 : 13), lo cual no significa que lo fantástico no tenga entidad propia. Así, “pourrait être qualifiée de 'fantastique' une œuvre littéraire, picturale, cinématographique : —prenant comme cadre de référence le monde du *même*, c'est-à-dire celui que le destinataire (lecteur, spectateur) reconnaît pour sien, et y introduisant un élément *autre* ; —mettant en scène, dans le cas d'un récit littéraire ou filmique, l'émotion (pouvant aller de l'émerveillement à la terreur, en passant par la perplexité ou l'angoisse) d'un personnage confronté à cette altérité



## Teorías

Teniendo en cuenta las dimensiones que ha alcanzado la conceptualización de lo fantástico entre la crítica, pasaremos revista de forma resumida a las principales teorías formuladas al respecto y el debate generado en torno a ellas.

Todorov, al que ya hemos aludido más arriba, es la primera referencia obligada.<sup>4</sup> Con el paso de los años, su teoría se ha convertido en clásica y sigue estando vigente, pese a ser la que más controversia ha generado entre los teóricos, precisamente quizás por su condición de teoría fundacional moderna. En palabras de Ceserani, “[...] a la definición de Todorov de 1970 hay que reconocerle al menos dos méritos. El primero, el de su gran claridad, que roza casi la abstracción. El segundo, el de haber estado, en su momento, en el centro de un debate amplio y muy candente, haber demostrado, pese a todo ello, su capacidad para resistir, en su esencia, a las muchas críticas recibidas, y mantener todavía hoy su notable utilidad hermenéutica” (1999: 70).

Por su parte, Belevan, pese a haber sido uno de los teóricos más críticos con la teoría de Todorov, sin embargo reconoce también los méritos de esta: “Todorov se presenta como un caso particularmente interesante para estudiar pues, por un lado, su libro constituye el trabajo crítico tal vez más exhaustivo de cuantos, hasta hoy, ha poseído sobre el tema el lector de habla hispana y, por otro, fiscaliza nítidamente las virtudes y defectos de las últimas tendencias de la nueva crítica europea [...]” (1976: 41).

Ya hemos apuntado que Todorov coloca en el centro de su disertación sobre lo fantástico una cuestión que para él es clave: su consideración como género literario. Por tanto, su estudio intenta demostrar que lo fantástico reúne las condiciones para constituir en Literatura un género por sí mismo, siendo definitorio para ello el concepto de “duda”. Es en los momentos de duda o vacilación experimentados ante lo sobrenatural donde reside la verdadera naturaleza de lo fantástico literario:

---

[...];—visant à produire un effet similaire de déstabilisation ou de *déterritorialisation* chez le destinataire (y compris le ‘spectateur’ d’une image fixe)” (Viegnes 2006: 45).

<sup>4</sup>En realidad, sin olvidar la temprana aportación de H. P. Lovecraft, podemos afirmar que la reflexión teórica moderna en torno a lo fantástico comienza una veintena de años antes con Pierre-Georges Castex, para el cual lo fantástico “se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs” (1987: 8). Esta definición se sitúa en la órbita de las teorías del mencionado Lovecraft, Roger Caillois, Louis Vax y Rafael Llopis que analizaremos más abajo.

Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues des nous [...].

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. 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)

Tres son las condiciones que, según Todorov, deben darse para que un texto pueda ser calificado como fantástico, la primera de ellas ya la hemos señalado: 1) “d’abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués” (1970 : 37); 2) “ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l’hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l’œuvre”<sup>5</sup> (1970 : 37–38); 3) “enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l’égard du texte : il refusera aussi bien l’interprétation allégorique que l’interprétation ‘poétique’”<sup>6</sup> (1970 : 38).

<sup>5</sup> Todorov se plantea si la duda debe de ser intradiegetica o extradiegetica, es decir, si quien debe dudar es el personaje o el lector, decantándose por la segunda opción: “Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages ; il se définit par la perception ambiguë qu’a le lecteur même des événements rapportés [...]. *L’hésitation du lecteur* est donc la première condition du fantastique” (1970 : 35–36). Por tanto, la duda originada en el lector sería condición *sine qua non* para la existencia de lo fantástico literario; sin embargo, la representación de esta en el texto sería una condición deseable, pero no imprescindible, aunque la mayoría de las obras la respetan. Por eso, afirma Todorov que sus tres condiciones “n’ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions” (1970 : 38).

<sup>6</sup> En el capítulo IV de su estudio, dedicado a la poesía y a la alegoría, Todorov explica por qué estas dos categorías excluirían lo fantástico. En cuanto a la poesía, niega a esta la capacidad de denotar los objetos del mundo real que tiene el resto de la literatura, y por este motivo rechaza la posibilidad de que pueda existir poesía fantástica: “Le caractère représentatif commande une partie de la littérature, qu’il est commode de désigner par le terme de fiction, cependant que la poésie refuse cette aptitude à évoquer et représenter [...]. Si, en lisant un

Todorov es, sin embargo, consciente de que su teoría plantea serios problemas a la hora de catalogar a lo fantástico como género independiente respecto a los otros dos que lo circundan, el género de lo maravilloso y el de lo extraño:

Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la "réalité", telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là-même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.

Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome. (1970 : 46)

Por este motivo, Todorov utiliza expresiones tan imprecisas como "genre toujours évanescent" (1970 : 47) o "frontière entre deux domaines voisins" (1970 : 49) para referirse a lo fantástico. Es precisamente esta especie de contradicción en que incurre, al terminar poniendo en entredicho la misma noción de género que antes había defendido, la mayor crítica que hace Belevan a la teoría de Todorov:

---

texte, on refuse toute représentation et que l'on considère chaque phrase comme une pure combinaison sémantique, le fantastique ne pourra apparaître : il exige une réaction aux événements tels qu'ils se produisent dans le monde évoqué. Pour cette raison, le fantastique ne peut subsister que dans la fiction ; la poésie ne peut être fantastique" (1970 : 64-65). Por lo que respecta a la alegoría, Todorov explica igualmente por qué esta excluye lo fantástico: "Premièrement, l'allégorie implique l'existence d'au moins deux sens pour les mêmes mots [...]. Deuxièmement, ce double sens est indiqué dans l'œuvre de manière explicite : il ne relève pas de l'interprétation (arbitraire ou non) d'un lecteur quelconque. [...] Si ce que nous lisons décrit un événement surnaturel, et qu'il faille pourtant prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel, il n'y a plus de lieu pour le fantastique" (1970 : 68-69). Respecto a esta exigencia de que el texto fantástico no debe imponer al lector una interpretación alegórica, Antonio Risco expresa su total desacuerdo: "pero yo no estoy de ningún modo de acuerdo con Todorov cuando afirma que un relato que despliegue una alegoría demasiado evidente no pertenece a lo fantástico. Evidente o no, la alegoría sólo se revela en el nivel interpretativo y, en este plano, toda obra literaria es susceptible de una traducción alegórica [...]. Lo que equivale a que, apurando mucho, tampoco en este plano existiría, ni sería posible, ninguna obra verdaderamente fantástica" (1987 : 323).

Y con inusitada ligereza concluirá — ¡él, que sostuvo en todo momento que “el concepto de género es... fundamental para la discusión” de lo fantástico! — afirmando que: “Nada nos impide considerar lo fantástico precisamente como un género siempre evanescente”

Huelga aquí cualquier tipo de interpretación; diremos por eso, simplemente, que nos parece que la noción misma de género atenta contra cualquier “evanescencia”; prueba de ello nos la brinda el propio autor al desarrollar con precisión y rigor lo que él considera como géneros próximos a lo fantástico, lo *maravilloso* y lo *extraño*, quedando entonces aquel fantástico, hipotecado a toda costa como *género* (fuere tan sólo “evanescente”), como una obvia *intentional fallacy*, frecuente, además, en diversos pasajes de su libro. (1976: 48-49)

La conclusión de Belevan es rotunda: “no solamente no pudo definir a lo largo de su estudio lo que, para él, es el *género* literario fantástico sino que, además, ni siquiera logró ubicar *lo fantástico* propiamente dicho, en todo aquello de irreductible y exclusivo que lo caracteriza” (1976: 51).

En un sentido parecido, Remo Ceserani critica el carácter excesivamente escurridizo que adquiere lo fantástico en la definición de Todorov:

Presenta una tendencia muy fuerte a no conceder casi espacio real, textual, al elemento intermedio de lo fantástico, a reducirlo a un momento casi virtual. En otras palabras, en el discurso de Todorov, lo fantástico corre el riesgo de quedar reducido a una mera línea de distinción, a una curva máxima de nivel. O bien se está a un lado o bien se está al otro; el texto permanece en la ambigüedad de lo fantástico sólo durante un momento de la lectura, luego se resuelve o bien en lo maravilloso o bien en lo extraño. (1999: 82-83)

Otros teóricos, entre los que se encuentran Baronian, Finné o Risco han coincidido en subrayar el carácter restrictivo en exceso que Todorov confiere a su concepto de fantástico, y que, a su juicio, hace que sean muy escasas las obras que se puedan considerar realmente fantásticas:

Aux yeux de Tzvetan Todorov [...], le fantastique est en littérature un temps d'hésitation, un lieu d'ambiguïté érigé à la fois comme moteur et comme finalité d'un récit imaginaire. Avec un concept pareil, on comprend que Todorov a considérablement limité le champ d'application du fantastique.

(Baronian 2000: 26)

[...] Todorov sous-entend que plus un récit allonge son temps d'hésitation, plus il appartient au fantastique. À la limite, un conte fantastique idéal serait un conte où l'hésitation se maintiendrait en fin d'intrigue. [...]

Si un conte fantastique est un récit où l'hésitation entre explication rationnelle et explication surnaturelle se maintient en dernière page, la littérature universelle n'en possède pas assez pour former un genre. (Finné 1980: 31)

Pero entonces no es necesario que se juegue con la posibilidad de una irrupción de lo sobrenatural o maravilloso en nuestra realidad, como piensa Todorov; [...]. Tampoco hemos de pretender alcanzar, por consiguiente, ese exigente punto ideal en su lectura y que sólo dura un instante, con lo que se reduce considerablemente las posibilidades de su experimentación [...]. (Risco 1982: 19)

T. Todorov, como es sabido, identifica lo fantástico puro con la duda que el lector comparte con el narrador o alguno de los personajes respecto al origen sobrenatural del fenómeno narrado. Como ya he señalado en otra parte, las condiciones que este autor exige para el caso hacen que sean muy pocas las obras que, en rigor, pueden incluirse en semejante categoría. (Risco 1987: 309)

Pero no todas las posturas son negativas, otros autores comparten la teoría de Todorov. Es el caso de Trancón Lagunas que, para su estudio temático de los relatos fantásticos publicados en la prensa romántica española, se ampara en la teoría de Todorov sobre lo fantástico:

En lo que respecta al estudio de los temas se ha distinguido entre las fronteras de lo fantástico y los cuentos propiamente fantásticos. El primer apartado hace referencia a aquellos cuentos en los que lo fantástico no llega a lograrse, bien por una explicación racional al final del relato, o bien porque lo fantástico se toma a broma, o simplemente porque sirve para una crítica social de tono costumbrista. Los cuentos considerados propiamente fantásticos, es decir, aquellos en los que el lector duda ante dos posibles explicaciones: la racional que no acepta los hechos sobrenaturales y los justifica de acuerdo con el concepto de realidad socialmente aceptado, y la llamémosla “irracional” o fantástica que admite la posible existencia de otras realidades no aceptadas socialmente, y que transgrede el concepto de realidad. (1995: 620–621)

Abandonamos la teoría de Todorov, para centrarnos en otro grupo de cuatro autores—H. P. Lovecraft, Roger Caillois, Louis Vax, Rafael Llopis—que comparten una misma característica: lo que Belevan llama “la visión de lo fantástico *a través* del Miedo, es decir, una óptica fantástica que filtra su mirada a través del prisma del terror” (1976: 72). Aunque cada uno de estos autores expone su particular definición de lo fantástico, se aprecia que el factor determinante de la aparición de lo fantástico es, para todos ellos, la producción de un efecto de terror.

Si Lovecraft es conocido por ser uno de los grandes maestros de la literatura de terror, en este caso nos interesa por su faceta de crítico literario a partir de su estudio *Supernatural Horror in Literature*<sup>7</sup> (1927), donde expone

<sup>7</sup> La edición consultada es la traducción al español de Francisco Torres Oliver.

muy tempranamente una concepción de lo fantástico con la que coincidirán posteriormente las de Caillois, Vax y Llopis. Como afirma Puzin, “Lovecraft [...] situe le critère du fantastique non pas dans l’œuvre elle-même mais dans l’expérience particulière du lecteur, expérience qui doit être celle de la peur” (1984 : 119):

El factor más importante de todos es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad no reside en que encaje la trama, sino que se haya sabido crear una determinada sensación. Podemos decir, como norma general, que un relato preternatural<sup>8</sup> cuyo objeto sea enseñar o producir un efecto social o cuyos horrores se expliquen al final por medios naturales, no es un verdadero relato de miedo cósmico [...]. Por tanto, 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 en su aspecto menos terreno. [...] La única prueba de lo verdaderamente preternatural es la siguiente: saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de atención sobrecogida, como si fuese a oír el batir de unas alas tenebrosas, o el arañar de unas formas y entidades exteriores en el borde del universo conocido. Y por supuesto, cuanto más completa y unificadamente consiga un relato sugerir dicha atmósfera, más perfecto será como obra de arte de este género. (Lovecraft 1994 : 11-12)

Belevan afirma que Lovecraft tiene una “concepción [...] parcial de lo que, a su juicio, es una narración fantástica” (1976 : 73), ya que su concepción de lo fantástico no viene a ser sino “una explicación crítica del tipo de ficción practicado por el Lovecraft cuentista; así, la definición particular del ‘género de la literatura fantástica’, y del estilo que debe manifestarlo, es una justificación de sus propios mecanismos literarios” (1976 : 73).

En el Prefacio de su *Anthologie du fantastique* Caillois se decanta también por una concepción “terrorífica” de lo fantástico. El rasgo esencial del género no sería la “duda” de Todorov, sino la sensación de miedo que produce en el personaje, y, por ende, en el lector, la intervención de lo sobrenatural dentro de la experiencia ordinaria, donde esta intrusión resulta racionalmente inadmisibile. Caillois lleva a cabo un análisis de las diferencias entre la literatura fantástica y la literatura maravillosa que le sirve para hacer la siguiente caracterización de lo fantástico por oposición a lo maravilloso:<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Torres Oliver traduce del inglés “relato preternatural” como sinónimo de “relato fantástico”.

<sup>9</sup> Caillois no suele emplear el término “merveilleux” para referirse a lo maravilloso, sino el término sinónimo “féerique” y los afines “féerie” y “conte de fées”. Aunque en español existe

Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féérique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit. [...] Avec le fantastique apparaît un désarroi nouveau, une panique inconnue.

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, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité : il fait partie de l'ordre des choses. [...]

Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît 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. [...]

La démarche essentielle du fantastique est l'apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible.<sup>10</sup> (1966 : 8-11)

Por su parte, Vax hace una distinción que no tiene por menos que sorprender: "*Féérique* et *Fantastique* sont deux espèces du genre *Merveilleux*" (1970 : 5). Llama la atención que el crítico supedita lo feérico a lo maravilloso cuando, como hemos dicho en la nota 4, "féérique" y "merveilleux" son términos sinónimos. Además, Belevan detecta otra "grotesca contradicción" (1976: 61) cuando Vax expone que "l'utopie et le fantastique prennent leur essor dans l'imagination, mais les deux genres restent bien distincts" (1970 : 16). Belevan

---

también el término "feérico", que el *DRAE* define como "relativo a las hadas", preferimos utilizar el término sinónimo "maravilloso" o la expresión "literatura maravillosa", que son más comúnmente utilizados en español.

<sup>10</sup> Otros críticos coinciden con el planteamiento que Caillois hace de la diferenciación entre lo fantástico y lo maravilloso. He aquí dos ejemplos significativos, el de Gonzáles Salvador: "ya que hemos abordado el campo de lo 'maravilloso' (el cuento de hadas, por ejemplo) debemos distinguirlo del relato fantástico: el cuento 'maravilloso' se diferencia de este en la medida en que se nos presentan unos acontecimientos, unos personajes y unas coordenadas espacio-temporales desvinculados totalmente de nuestra realidad; el 'érase una vez' marca la frontera que nos aleja ritualmente de lo narrado donde puede suceder 'cualquier cosa': es el máximo grado de ficción. Por su parte, el cuento fantástico utiliza la temática popular no para alejar de nosotros lo narrado, sino para aproximarlo a nuestra realidad que, en un momento determinado del relato, sufrirá una ruptura" (1984 : 213-214); y el de Raymond y Compère: "si le récit fantastique et le conte merveilleux traitent des thèmes identiques, ils s'opposent dans leur effet sur le lecteur: le merveilleux cherche plus à rassurer qu'à inquiéter" (1994 : 10).

matiza al respecto: “lo fantástico es, primero, una *especie* dentro del género maravilloso y repentinamente se convierte él mismo en *género*” (1976: 61). Este tipo de incongruencias no hacen sino poner de manifiesto la imprecisión en que está envuelto lo fantástico literario y ello se deja notar sobre todo en la terminología fluctuante utilizada por los teóricos para referirse a lo fantástico y diferenciarlo de lo maravilloso que es la otra gran categoría más próxima a este.

Vax parte de los mismos postulados que Caillois en su diferenciación entre literatura fantástica y literatura maravillosa:

Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. Alors que le féérique place hors du réel un monde où l'impossible, partant le scandale, n'existent pas; le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible. (1970: 5-6)

El arte y la literatura fantásticos se nutren sobre todo de repulsas, apreciando lo que rechazan la ciencia, la moral, la religión y el buen gusto: prodigios que perturban el orden del mundo, vicios monstruosos, misas negras, “fenómenos de feria.”<sup>11</sup> (1981: 18)

Lo que diferencia a la reflexión de Vax de la de Caillois es que para aquel la especificidad de lo fantástico estriba en el hecho de llevar al lector a identificarse con el personaje<sup>12</sup> y compartir su miedo ante la irrupción de lo inexplicable en la realidad cotidiana:

Nous sommes d'abord dans notre monde, clair, solide rassurant. Survienne un événement étrange, effrayant, inexplicable; alors nous connaissons le frisson particulier que provoque un conflit entre le réel et le possible. Il ne se peut pas que le criminel ait traversé les murs, et pourtant cela est. Le fantastique est lié au scandale, il faut que nous croyions l'incroyable. [...]

<sup>11</sup> La edición consultada es la traducción al español de Juan Aranzadi.

<sup>12</sup> En este punto coincide con Todorov: “le fantatique implique une intégration du lecteur au monde des personnages” (Todorov 1970: 35). Trancón Lagunas resalta también la importancia de que el autor de un relato fantástico sepa presentar la historia de forma coherente y verosímil a los ojos del lector, de modo que este se sienta identificado con los personajes que intervienen en la misma: “lo fantástico es definido frecuentemente como una irrupción violenta de lo sobrenatural en el mundo real, cotidiano, comúnmente aceptado. Los motivos no son, a nuestro juicio, tan importantes como la vivencia de esta alteración de lo real por parte de los narradores, personajes y destinatarios en la obra. Así como el punto de vista adoptado en el cuento para referir lo fantástico” (1992: 426).



Le fantastique au sens strict exige l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison. L'horrible et le macabre ont leur place dans le monde naturel; et cependant les récits atroces figurent tout naturellement à côté des contes fantastiques. [...]

Dans les récits fantastiques, monstre et victime incarnent ces deux parts de nous mêmes: nos désirs inavouables et l'horreur qu'ils inspirent. [...]

L'amateur du fantastique ne joue pas avec l'intelligence, mais avec la peur. Il ne regarde pas du dehors, il se laisse envoûter. Ce n'est pas un autre univers qui se dresse face au nôtre; c'est le nôtre qui, paradoxalement, se métamorphose, se pourrit et devient autre. (Vax 1970: 9-17)

Por último, Rafael Llopis asegura que “la base de la literatura fantástica es el terror” (1974: 16). Por eso, el crítico no utiliza la expresión “literatura fantástica”, sino “cuento de miedo” o “relato de miedo”, que define como “aquel cuya finalidad es producir miedo como placer estético” (1974: 25). De esta manera, al abandonar el término fantástico y centrarse exclusivamente en la denominación que da título a su estudio, “Llopis evita hábilmente una noción que es fuente de malentendidos”<sup>13</sup> (González Salvador 1984: 219).

La crítica que con más frecuencia se ha hecho a estas cuatro teorías que consideran que lo que define a lo fantástico es la consecución del efecto de terror sobre el lector, es que, en la delimitación de lo fantástico, este criterio resulta muy subjetivo pues ese efecto de miedo o angustia no es algo uniforme e inmutable. Todorov rechaza absolutamente el criterio del miedo como factor definitorio de lo fantástico: “il est surprenant de trouver, aujourd'hui encore, de tels jugements sous la plume de critiques sérieux. Si l'on prend leurs déclarations à la lettre, et que le sentiment de peur doive être trouvé chez le lecteur, il faudrait en déduire [...] que le genre d'une œuvre dépend du sang-froid de son lecteur. [...] La peur est souvent liée au fantastique mais elle n'en est pas une condition nécessaire” (1970: 40).

<sup>13</sup> Herrero Cecilia opina, sin embargo, que “lo que Llopis llama *cuento de terror* o *cuento de miedo* es más o menos equivalente a lo que la mayoría de los críticos llama literatura fantástica o relato fantástico” (2000: 54) y muestra su desacuerdo con el empleo de esta denominación por parte de algunos críticos: “no consideramos acertado confundir el *relato fantástico* con el *cuento de miedo* o con el *relato de terror*, aunque algunos críticos (por ejemplo, Roger Caillois y Rafael Llopis) mantienen esta confusión. El relato fantástico puede tratar unos temas (el vampiro, el licántropo, el monstruo, el espectro, el aparecido, el muerto-vivo, etc.) que por sí mismos son susceptibles de suscitar el miedo, el terror o la angustia; pero no es necesario que el relato fantástico tenga que tratar siempre estos temas. Existen muchos relatos *fantásticos* que no pretenden suscitar una reacción de angustia o de miedo, y, por otro lado, existen también muchos relatos de *miedo* o de *terror* que poco o nada tienen que ver con la estética y la pragmática que caracterizan al género fantástico” (2000: 31-32).

Belevan se muestra también en contra de la fórmula “fantástico-miedo”: “axiológico uno, epistemológico el otro, el miedo y lo fantástico son, pues, dos *equilibrios*, como los denominaría Todorov [...] que pueden corresponderse, como sucede con gran frecuencia, pero que no *necesariamente* lo hacen. Y esa asiduidad con que se manifiestan mutuamente [...] no autoriza a nadie, sin embargo, para supeditarlos entre sí por medio de alternancias obligatorias e inexorables” (1976: 81).<sup>14</sup>

Otra teoría relevante es la de Jacques Finné, que se desmarca claramente de la de Todorov, pues, si este marginaba de lo fantástico cualquier tipo de explicación — racional o irracional — pues hacía desaparecer la duda definitiva del género que basculaba entonces hacia lo extraño o lo maravilloso, Finné hace del concepto de “explicación” el elemento caracterizador de la estructura narrativa del relato fantástico:

L'organisation d'un récit fantastique est en fonction d'un élément commun à tous les récits fantastiques : la présence de ses faits de mystère. Tel est le grand point commun de tous les récits et non l'effet de terreur ou, même, le thème fantastique lui-même. Tout lecteur, lisant un récit fantastique, en vient, un moment donné, à sentir une crispation de son rationalisme, une insulte à son bon sens, un bafouage de sa logique. À ce moment, une explication est nécessaire n'importe laquelle, du moment qu'elle intervienne. [...]  
 Tout récit fantastique est donc subordonné à une explication. [...]  
 Le récit fantastique est donc un récit de mystères logiques qui se dissolvent par une explication. (Finné 1980: 36)

<sup>14</sup> Otros críticos se alinean con Todorov y Belevan y muestran su desacuerdo con la consideración de la sensación de miedo en el lector como criterio determinante de lo fantástico. Es el caso de García de la Puerta: “creemos que el miedo no es condición necesaria de lo fantástico en literatura y que basar lo fantástico en función de los sentimientos de angustia o terror que pueda provocar la obra supone una reducción del número de obras que podrían considerarse fantásticas de un modo tan drástico como impreciso” (2001: 72-73). Finné desarrolla una reflexión similar: “j'avoue mon scepticisme. D'une part, il est dangereux, pour tenter de définir un genre littéraire, de se baser sur les réactions du lecteur. D'autre part, je sais des contes de fées qui n'ont rien de rose, qui effraient, qui ne se terminent pas dans la joie. Enfin, surtout, si certains récits de peur n'entrent pas dans le fantastique, bon nombre de récits fantastiques n'apportent pas la moindre sensation de terreur” (1980: 22). Sin embargo, otros especialistas continúan considerando el miedo como uno de los pilares sobre los que se apoya lo fantástico: “mi intención [...] no es definir lo fantástico en función del miedo. Mi objetivo es demostrar que el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real [...]. Por eso, todo relato fantástico — contradiciendo a Todorov — provoca la inquietud del receptor” (Roas 2011: 88).

La necesaria presencia de la explicación determina, según Finné, la existencia en el relato fantástico de dos vectores: un *vector de tensión*, que comprende la elaboración progresiva de una atmósfera fantástica donde surgen los hechos que chocan contra la racionalidad del lector, y un *vector de distensión*, que viene a aliviar o a suprimir la tensión gracias a un tipo determinado de explicación que ha podido ser percibida por el sentido mismo de los acontecimientos: “à partir du moment où j’aurai lu une explication qui clarifie le mystère logique, je discuterai peut-être son efficacité narrative, mais je ne souffrirai plus cette crispation logique due au mystère. Somme toute, le récit se subdivise en deux vecteurs: un vecteur de *tension*, qui se centre sur les mystères et qui a pour effet de crispier le lecteur; un vecteur de *détente*, qui annihile la tension” (Finné 1980 : 36).

De la localización de la explicación dentro del relato depende que este pertenezca al género de lo maravilloso o de lo fantástico:

Le lecteur est représenté dans le récit, mais uniquement dans le vecteur-tension —soit dans ce vecteur qui se termine sur l’explication. Imaginons que celle-ci intervienne très tôt dans un récit—à la première ligne par exemple. Le vecteur-tension étant pratiquement nul, le lecteur ne connaîtra pas cette crispation logique et, plus important, ne sera pas représenté dans le récit. [...]

Il est donc indispensable de préciser, et longuement, la notion d’explication, puisque d’une de ses modalités (la localisation), dépendent deux récits foncièrement différents (un récit fantastique avec explication près de la fin narrative, un presque conte de fées avec explication initiale). (Finné 1980 : 38–39)

Otro aspecto interesante de la teoría de Finné es la concepción que este tiene de lo fantástico como juego. El crítico insiste en varias ocasiones en esta idea:

Le fantastique est un jeu. [...]<sup>15</sup>

Le fantastique est donc une forme de l’art pour l’art, un jeu, une gratuité [...]. (1980 : 15)

La véritable opposition entre fantastique et néo-fantastique doit résulter de l’intention de l’auteur. Veut-il jouer ? Il appartient au fantastique canonique. Veut-il faire comprendre quelque chose, il entre dans le néo-fantastique. (1980 : 16)

<sup>15</sup> Arán de Meriles expresa esta misma concepción de lo fantástico como juego: “‘Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos’, afirma Cortázar citando otro texto conocido. La broma ilustra con claridad la función lúdica del relato fantástico y la toma de distancia que impone al lector que acepta el contrato de lectura que el género propone” (1991 : 39).

Le fantastique manifeste [...] une impossibilité par rapport à l'expérience humaine. Un conte fantastique est un conte qui exploite du fantastique dans un pur but ludique. (1980 : 17)

Je veux donc défendre l'hypothèse que l'écrivain fantastique ne croit pas à son récit, même s'il croit à l'efficacité de celui-ci sur son lecteur. (1980 : 25)

Enfin, les intentions d'un écrivain fantastique canonique sont des intentions ludiques.<sup>16</sup> (1980 : 27)

Sin embargo, la reflexión en torno a lo fantástico como juego no es novedosa, pues ya había sido desarrollada anteriormente por Caillois y Vax: “la littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord un jeu avec la peur” (Caillois 1966 : 13); “le fantastique est, d'après Caillois, jeu avec la peur. Il joue aussi avec l'horreur, voire le dégoût. Il fait virer au positif des sentiments négatifs. Cette ambivalence est une des constantes du fantastique” (Vax 1970 : 14).

Para Ana María Barrenechea lo que define a la literatura fantástica es la sensación de problematización que se deriva del contraste o tensión entre hechos que pertenecen a órdenes contrarios:

<sup>16</sup> Como explica Herrero Cecilia, para Finné, “lo fantástico literario no tiene ninguna relación directa con la experiencia vivida; se trata de un puro juego de ficción que consiste en contar una historia inventada por el autor para *hacer creer* al lector (escéptico en principio) que en el mundo de la vida real puede irrumpir, de forma inexplicable y extraña, un acontecimiento o una fuerza de carácter suprarreal o sobrenatural que va a producir desconcierto, miedo o angustia, en el sujeto que vive esa misteriosa experiencia (por identificación con él, estas sensaciones pasarán también al ánimo del lector)” (2000 : 28). Herrero Cecilia se muestra en desacuerdo con esta consideración de lo fantástico como una actividad lúdica: “lo fantástico moderno tiene [...] una relación con la realidad profunda de la vida; y podemos afirmar que una cierta experiencia de lo fantástico se encuentra dentro de la existencia concreta” (2000 : 29). Y justifica su postura recurriendo a la interpretación que en 1919 hizo Freud del cuento de Hoffmann *El hombre de arena* (1817), en *Das Unheimliche* (*La inquietante extrañeza*): “según él [Freud], el fenómeno de *inquietante extrañeza* es una reacción subjetiva ante un acontecimiento real cuya percepción va a ser deformada e interpretada de forma confusa e imaginaria (obsesión, visión, delirio, etc.) porque ese acontecimiento ha contribuido a hacer resurgir de manera irracional ciertos complejos, miedos o angustias de la infancia que habían quedado reprimidos en el inconsciente, o ciertas supersticiones o creencias primitivas que habían sido aparentemente *superadas*. Se produce así una inquietante fusión o confusión de fronteras entre lo racional y lo irracional, entre lo vivido y lo imaginado que caracteriza a la experiencia de lo *fantástico*. Como la *inquietante extrañeza* surge en determinadas situaciones de la vida real, resulta explicable que ciertos escritores se hayan inspirado en esas situaciones para convertirlas en materia de ficción literaria y elaborar con ellas relatos *fantásticos* que pretenden suscitar también un efecto similar de *inquietante extrañeza* en el ánimo del lector” (2000 : 30).

La literatura fantástica necesita como tipo de discurso, es decir, por exigencia estructural, el enfrentamiento de las categorías de lo normal y lo anormal “como problema” (1991: 78)

Diré con qué concepto de literatura fantástica opero. Me refiero a un grupo de obras delimitado por medio de dos parámetros: uno, los tipos de hechos que se narran, y otro, los modos de presentar dichos hechos. En cuanto a los tipos de hechos, llamo obras fantásticas a aquellas que ofrecen simultáneamente acontecimientos que se adjudican: unos, a los campos de lo *normal*, y otros, a los de lo *anormal*, según los códigos culturales que el mismo texto elabora o da por supuestos cuando no los explica.

Pero no basta tener en cuenta lo narrado, hay que contar con el modo de presentarlo. El relato puede mostrar esa convivencia de hechos normales y anormales como *problemática* o como *no problemática*: en el primer caso tendremos la literatura fantástica, en el segundo algunas formas de lo maravilloso; por ejemplo, los cuentos de hadas. [...]

Por *problemática* entiendo suscitadora de problemas, conflictiva para el lector (y a veces también para los personajes); de ninguna manera quiero decir dudosa o insegura en cuanto al juicio sobre la naturaleza de los hechos.<sup>17</sup> (1985: 47)

Con esta definición, Barrenechea toma posición frente a la teoría de Todorov que, como hemos dicho, identifica lo fantástico puro con la vacilación o duda interpretativa del personaje y del lector: “como ya aclaré en mi discusión de las ideas de T. Todorov, y contra lo que él sostiene, el género fantástico incluye obras en las que se duda sobre si ‘realmente’ ocurrieron acontecimientos anormales, y otras en las que se afirma rotundamente su existencia

<sup>17</sup> Rosalba Campra se hace eco de las aportaciones teóricas de Barrenechea, pero introduce interesantes matizaciones en su concepción de lo fantástico: “Como preliminar a lo fantástico, pues, aparece el concepto de frontera, de límite insuperable para las fuerzas humanas. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad  $a/b$  (en donde / indica una antinomia insuperable), la actuación de lo fantástico consiste en la trasgresión de este límite. Por esto, lo fantástico se configura como acción, es decir como un proceso que pone en contacto los dos términos contradictorios:  $a \rightarrow b$  o bien  $b \rightarrow a$  (en donde  $\rightarrow$  indica el traslapamiento). Pero la contradicción, paradójicamente, no es negada en el pasaje, por lo que una formalización más adecuada del proceso debería utilizar contemporáneamente ambos signos:  $\rightarrow$ . El relato fantástico da entonces por sentado que, en el mundo representado en el relato mismo, ciertas cosas no entran en el orden ‘natural’: los muertos no transitan por el espacio de los vivos, los sueños pertenecen a la esfera mental, el recuerdo no tiene espesor ni consistencia (y hablamos de ‘mundo representado’ ya que, desde esta perspectiva, deja de interesarnos la relación de la realidad del texto con la realidad extratextual: sólo nos atañe lo que el texto, según sus códigos, define como ‘lo real’). Sin embargo, para incertidumbre del lector, y desconsuelo o terror del personaje, los fantasmas se entrometen en los amores terrenales, los objetos soñados persisten tercamente en la vigilia, y si uno se ha olvidado de cerrar la ventana, puede despertarse con la pésima sorpresa de un vampiro en la cabeza” (2008: 29-30).

dentro del orbe narrativo propuesto. Por lo tanto, la ‘duda’ no puede ser nunca un rasgo definitorio de dicho género” (1985: 47).

En el ámbito español, resultan especialmente interesantes dos estudios de Antonio Risco a los que hemos aludido más arriba: *Literatura y Fantasía* (1982) y *Literatura fantástica de lengua española: Teoría y aplicaciones* (1987). En ellos expone una concepción de la literatura fantástica que, como él mismo confiesa (Risco 1987: 139), se sitúa en la línea de las de Caillois y Barrenechea. Risco delimita dentro del campo de lo que él llama “literatura de fantasía” dos subespecies: la literatura maravillosa y la literatura fantástica y propone estos criterios de diferenciación entre lo maravilloso y lo fantástico:

Puede llegar a precisarse bastante bien en qué consiste la literatura de fantasía: aquella que hace aparecer en sus anécdotas elementos extranaturales, los cuales se identifican en cuanto se oponen de alguna manera a nuestra percepción del funcionamiento de la naturaleza, de su normalidad. [...] E inspirándose, luego, en un buen número de especialistas de semejante literatura, dentro de ella puede hacerse la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico, caracterizando la primera manera como aquella que sitúa de golpe al lector en un ámbito donde la manifestación de los fenómenos extranaturales no se problematiza, por lo que, de algún modo, se muestran como naturales en ese medio, fundamentalmente diferente, entonces, del suyo. Así, el conflicto que plantean se establece sólo con el lector en su visión del mundo [...], no con los personajes que los presencian o los viven, ya que estos pertenecen a otra esfera, regida por la normalidad. Si ellos los problematizaran de alguna manera, sorprendiéndose, por poco que sea, de la naturaleza de tales fenómenos, la obra de referencia correspondería ya a lo fantástico. (1987: 25-26)

El crítico introduce interesantes matizaciones respecto a la implicación del lector en el relato y el espacio en que debe desarrollarse la historia fantástica:

Tiendo a considerar la literatura fantástica como aquella en que lo extranatural se enfrenta con lo natural produciendo una perturbación mental, de cierto orden, en algunos de los personajes que viven la experiencia y, en segundo término, en el lector. Es decir, que de un modo u otro ese encuentro ha de presentarse como sorprendente o escandaloso. Tales escándalo o sorpresa no se producen [...] en la literatura estrictamente maravillosa, ya que en ella lo extranatural tiende a mostrarse como natural, en un espacio que, por ello, puede llegar a ser muy diferente del que vive el lector en su cotidianidad.

Quizá logremos delimitar más el concepto si tenemos en cuenta que, para que la historia narrada sea fantástica, ha de simularse un ámbito común al del lector en su funcionamiento físico, ámbito con el cual se enfrente o en el que irrumpa el ámbito o fenómeno prodigiosos. Y en consecuencia la sorpresa experimentada por el personaje ante semejante contraste o contradicción no es más que un

signo de dicho conflicto. [...] Ahora bien, si el ámbito básico que simula el relato es ya de algún modo prodigioso, aunque luego se produzcan en él prodigios todavía mayores que dejen atónitos a los personajes, el texto entra sin la menor duda en la categoría de lo maravilloso. Lo fantástico ha de partir siempre de una perspectiva *realista*.<sup>18</sup> (1987: 139-140)

La reflexión de Antonio Risco cierra nuestro recorrido por las teorías más relevantes en torno a lo fantástico. Lo expuesto no es sino un breve esbozo de la enorme polémica suscitada al respecto.

## Conclusiones

El ámbito en el que nos hemos centrado requiere cierta cautela, debido al carácter absolutamente vacilante que reviste lo fantástico. Lo hemos podido comprobar, en primer lugar, al constatar la ambigüedad léxica en que se ha visto envuelto el término, sobre todo a partir del siglo XIX, cuando empieza a utilizarse para designar una nueva realidad literaria.

Ambigüedad, pues, en el uso cotidiano del término “fantástico” y controversia en el ámbito de la teoría literaria. Hemos abordado la enconada polémica suscitada en torno a lo fantástico literario a partir de la teoría formulada por Todorov a finales de la década de los sesenta. Si este crítico margina de lo fantástico cualquier tipo de explicación—racional o sobrenatural—, pues esta hace desaparecer la “duda” que, en su opinión, define a lo fantástico, y lo hace bascular hacia las categorías vecinas de lo extraño o de lo maravilloso;

<sup>18</sup> En los últimos años, otros teóricos parecen seguir de cerca los planteamientos de Barrenechea y Risco. Así, para Michel Viegnes, “contrairement au merveilleux, qui implique un dépaysement initial et consenti, le fantastique subvertit de l'intérieur le paradigme culturel définissant la notion de 'réel'. Il se caractérise donc par une visée perturbatrice, dont la finalité ultime, selon les auteurs et les œuvres, est largement négative—le fantastique attaque toutes les certitudes sur le monde et sur soi-même—ou ‘transitionnelle’—il transforme le paradigme, ou du moins l'élargit pour y intégrer des éléments que celui-ci ne pouvait accepter au départ” (2006: 45). Igualmente, para David Roas, “lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector” (2011: 30-31). Y concluye: “lo fantástico descansa sobre la necesaria *problematización* de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real. La poética de la ficción fantástica no sólo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto” (Roas, 2011: 36).

Jacques Finné, por el contrario, introduce el concepto de “explicación” como elemento caracterizador de la estructura narrativa del relato fantástico. Otros teóricos como Roger Caillois, Louis Vax, Rafael Llopis y H. P. Lovecraft coinciden en señalar como factor determinante de la aparición de lo fantástico la generación de un efecto de terror. Para Ana María Barrenechea y Antonio Risco lo que define a la literatura fantástica es la problematización del hecho extraordinario dentro de la ficción. Sin privilegiar una opinión, una teoría, sobre otra, pues todas tienen su parte de verdad, nuestro objetivo ha sido reflejar la falta de consenso existente entre la crítica a la hora de establecer unos criterios que permitan considerar una obra como fantástica. En cualquier caso, en la controversia teórica en torno a lo fantástico subyace otra delicada cuestión que nos parece no menos interesante, su consideración como género. Si Todorov o Malrieu, al formular sus teorías lo que hacen es una caracterización del género —por tanto, parten de la idea de que lo fantástico es un género literario—, Louis Vax, por el contrario, opina que lo fantástico está en función de las obras que lo nutren de contenido y que, por tanto, es un concepto en constante evolución. Por una parte, Vax parece negar, pues, que lo fantástico pueda alcanzar la categoría de género literario, aunque, por otra, tenemos la impresión de que no sigue este criterio cuando él también aporta su definición de lo fantástico. En nuestra opinión, si admitimos que lo fantástico está en función de la singularidad de las obras, el que un determinado número de estas se vincule al concepto de fantástico, implica que, dentro de su diversidad, comparten a priori ciertos rasgos comunes. Lo fantástico es una categoría abierta, pero ello no impide que se deba admitir como necesaria la existencia de ciertos elementos caracterizadores. Si no partimos de este presupuesto no sería posible explicar algo tan simple como el propio hecho de que se hable de lo fantástico. De una u otra forma, los críticos aceptan que se trata de un “¿modo literario?”, “¿categoría?”, “¿género?”, que cuenta con unos rasgos definitorios propios, si bien los caminos para llegar a su caracterización como tal no siempre son coincidentes.



## Bibliografía

- Abad, F. (2001): Literatura Fantástica y Literatura maravillosa: una anotación léxica. In: Fariña & Troncoso (2001: 51-56).
- Arán de Meriles, P. O. (1991): Texto y lector en el relato fantástico. *ETC Ensayo-Teoría-Crítica* II-2: 39-44.
- Baronian, J.-B. (2000): *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Bruxelles : La Renaissance du livre.
- Barrenechea, A. M. (1985): La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género. In: *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz. 45-54.
- Barrenechea, A. M. (1991): El género fantástico entre los códigos y los contextos. In E. Morillas Ventura (ed.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela. 75-81.
- Belevan, H. (1976): *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama.
- Bozzetto, R. (2004): *Les frontières du fantastique: Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes.
- Caillouis, R. (1966): *Anthologie du fantastique*. Paris : Gallimard.
- Campra, R. (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Castex, P.-G. (1987): *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti.
- Ceserani, R. (1999): *Lo fantástico*. Madrid: Visor.
- Fariña Busto, M. J. & M. Dolores Troncoso Durán (eds.): *Sobre literatura fantástica: homenaxe ó profesor Anton Risco*. Universidade de Vigo: Servicio de Publicaciones.
- Finné, J. (1980): *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturel*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- García de la Puerta, M. (2001): Hacia una delimitación de lo fantástico. In: Fariña & Troncoso (2001: 57-75).
- González Salvador, A. (1984): De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de Estudios Filológicos* VII: 207-226.
- Herrero Cecilia, J. (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Llopis, R. (1974): *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Lovecraft, H. P. (1994): *El Horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Malrieu, J. (1992): *Le fantastique*. Paris: Hachette.
- Mellier, D. (1999): *L'Écriture de l'excès: Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Honoré Champion.
- Prince, N. (2008): *Le Fantastique*. Paris, Armand Colin.
- Puzin, C. (1984): *Le fantastique*. Paris: Fernand Nathan.
- Raymond, F. & D. Compère (1994): *Les maîtres du fantastique en littérature*. Paris: Bordas.
- Risco, A. (1982): *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus.
- Risco, A. (1987): *Literatura fantástica de la lengua española: Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus.

- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Trancón Lagunas, M. (1992): Periodismo y cuento fantástico en el Romanticismo español. In: G. Oliver & H. Puigdomènech (eds.) *Romanticismo y fin de siglo*. Barcelona: P.P.U. 425-431.
- Trancón Lagunas, M. (1995): Lo fantástico como transgresión: el cuento fantástico en la prensa romántica madrileña. In: A. Romero Ferrer, F. Durán López & Y. Vallejo Máiquez (eds.) *De la Ilustración al Romanticismo, 1750-1850. VI Encuentro: Juego, fiesta y transgresión*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 619-624.
- Vax, L. (1970): *L'Art et la Littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Vax, L. (1981): *La obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus.
- Vax, L. (1987): *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*. Paris: Quadrige/PUF.
- Viegnes, M. (2006): *Le Fantastique*. Paris: Flammarion.